

**Continuidades musicais. Estudo de relações e continuidades ao nível formal e dos conteúdos melódico-rítmicos, entre o repertório musical das *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X e os vilancetes do *Cancioneiro musical de Palacio* (MS-II-1335)  
(versão corrigida)**

**Rui Araújo**

**Tese de Doutoramento em Ciências Musicais - Musicologia Histórica**

**Maio de 2019**

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências Musicais - Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica de Manuel Pedro Ferreira

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio com a referência SFRH/BD/48776/2008

Esta dissertação não foi redigida segundo o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990 como publicado no *Diário da República* nº 193 I - Série A.



## Agradecimentos

Esta dissertação foi feita durante alguns dos melhores momentos da minha vida mas também em alguns dos piores. Dedico a minha tese aos meus filhos, Ana-Doina e Ioachim Dinis e à memória dos meus pais, Dulcídio e Ana. Agradeço ao meu orientador, Manuel Pedro Ferreira, que sempre me ajudou, mesmo para além de qualquer obrigação, ajuda essa muito importante tanto a nível pessoal como profissional; espero um dia conseguir chegar ao seu nível científico de excelência. Queria também agradecer a Mário Vieira de Carvalho, que sempre me apoiou e com o qual, apesar das diferenças de idade e de estatuto, sempre senti que poderia falar de forma aberta e franca, tendo um ouvido amigável e compreensivo para com os meus desabafos. A muitas outras pessoas quero agradecer, principalmente aquelas com as quais me cruzo (ou cruzei) quase diariamente no CESEM. Um grande abraço e obrigado a Paula Gomes Ribeiro e a Paulo Ferreira de Castro (este último, useiro em «farpas» sofisticadas e diplomáticas), pela invariável boa disposição; também a João Pedro d'Alvarenga, pelo seu apoio profissional e pessoal; ao secretariado, tanto actual como passado, composto por uma equipa fantástica, altamente profissional (e apresentável), a Vera e a Cristiana (actuais), a Mariana (passado) e a minha camarada de armas Zuelma, sempre disponível para uma gargalhada, a quem desejo muita sorte para o seu projecto de doutoramento, esperando que não demore tanto como o meu. Finalmente, dedico uma palavra especial a Patrícia Beatriz Correia, que com a sua generosidade e amor, todos os dias me acompanha, ampara e inspira.

**Continuidades musicais. Estudo de relações e continuidades ao nível formal e dos conteúdos melódico-rítmicos, entre o repertório musical das *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X e os vilancetes do *Cancioneiro musical de Palacio* (MS-II-1335)**

**Rui Araújo**

PALAVRAS-CHAVE: Música antiga, Cantigas de Santa Maria, Cancioneiro musical de Palacio, Vilancete, Paleografia e Edição Musical.

Esta dissertação teve objectivo investigar a existência de continuidades musicais entre as *Cantigas de Santa Maria* e os vilancetes do *Cancioneiro musical de Palacio* (MS-II-1335) através da utilização de uma base de dados, a *Lisbon Cantigas de Santa Maria Database*, que permite a pesquisa no repertório das *Cantigas de Santa Maria* de padrões rítmicos e linhas melódicas. Esta tese demonstra a existência de algumas continuidades musicais: a nível formal com a presença de uma forma musical característica das cantigas, o rondel andaluz; a nível rítmico com a presença de padrões rítmicos particulares que estão presentes em ambos os repertórios; a nível melódico com a presença de um *contrafactum*. De facto, essas continuidades relacionam-se com a continuação de uma tradição musical local que serviu de fonte de parte dos elementos musicais utilizados em ambos os períodos históricos.

**Musical Continuities. The Study of Formal and Melodic-Rhythmic Relations and Continuities, between the Musical Repertoire of the *Cantigas de Santa Maria* of Alfonso X and the Vilancetes of the *Cancioneiro musical de Palacio* (MS-II-1335)**

**Rui Araújo**

KEYWORDS: Early Music, Cantigas de Santa Maria, Cancioneiro musical de Palacio, Vilancete, Paleography and Musical Edition.

This dissertation investigates musical continuities between the *Cantigas de Santa Maria* and the vilancetes of the *Cancionero musical de Palacio* (MS-II-1335) by using a database, the *Lisbon Cantigas de Santa Maria Database*, which permits electronic searching of rhythmic and melodic patterns in *Cantigas de Santa Maria*. It demonstrates that there are some musical continuities: at the formal level given the presence of a shared musical form characteristic of the songs, the *Andalusian rondeau*; by the use of peculiar and characteristic rhythmic patterns that are present in both repertoires; at the melodic level by the existence of a *contrafactum*. However, these continuities point to a relation with a local musical tradition stemming from an earlier tradition that served as the basis of some musical elements used in both.

## Índice

|   |      |
|---|------|
| Lista de Abreviaturas.....  | viii |
| Índice das abreviaturas dos Manuscritos.....  | viii |
| Manuscritos <i>trouvères</i> .....  | viii |
| Manuscritos <i>trobador</i> .....   | ix   |
| Manuscritos das <i>Cantigas de Santa Maria</i> .....  | ix   |
| Manuscritos do repertório poético renascentista Ibérico.....  | ix   |
| Manuscritos com repertório poético galego-castelhano entre 1350-1450.....   | x    |
| Manuscritos repertório litúrgico.....   | x    |
| Introdução.....   | 1    |
| Capítulo I - Estado da questão: Continuidades musicais entre as <i>Cantigas de Santa Maria</i> de Alfonso X e os vilancetes do <i>Cancioneiro musical de Palacio</i> (MP4)..... | 5    |
| I.1 - Visões sobre a problemática das continuidades musicais e tradições orais.....   | 6    |
| I.2 - Questão da existência de uma tradição musical entre as CSM e os vilancetes do MP4.....  | 12   |
| I.3 - Continuidades formais.....  | 20   |
| I.4 - Continuidades rítmicas.....   | 25   |
| I.5 - Continuidades literárias.....   | 37   |
| I.6 - Continuidades melódicas.....  | 42   |
| Capítulo II - Elementos do repertório <i>trouvère</i> nas <i>Cantigas de Santa Maria</i> .....  | 44   |
| II.1 - Revisão da literatura sobre influências de vários repertórios nas CSM.....   | 44   |
| II.2 - Definição de conceitos para a análise musical comparativa.....   | 46   |
| II.3 - Análise musical comparativa Trouvère – CSM na LCSMDB.....  | 51   |
| II.4 - <i>Merci clamant</i> - CSM 15.....   | 57   |
| II.5 - <i>Qui bien veut Amours</i> - CSM 196.....   | 62   |
| II.6 - <i>D'amours qui ma tolu</i> - CSM 424.....   | 68   |
| II.7 - <i>De fine amour</i> - CSM 86.....   | 71   |
| Capítulo III - Análise de padrões de acentuação na lírica galego-portuguesa tardia e na lírica galego-castelhana entre 1340-1450.....   | 76   |

|   |     |
|---|-----|
| III.1 – A lacuna de fontes musicais em galego-português e castelhano no repertório dos sécs. XIV e XV.....  | 76  |
| III.2 – A metodologia da análise acentual do repertório poético.....  | 79  |
| III.3 – A análise acentual dos poemas do <i>Corpus</i> poético Galego-Castelhano.....   | 82  |
| III.4 – A análise acentual nas canções do <i>Libro de buen amor</i> .....   | 91  |
| Capítulo IV - Um caso de dupla intertextualidade entre a CSM 304 e a sequência <i>Novis cedunt vetera</i> do <i>Codex de Las Huelgas</i> (Hu 56)..... | 109 |
| IV.1 – Relações entre o repertório sacro-litúrgico e as CSM.....  | 110 |
| IV.2 – Análise do padrão melódico comum entre a CSM 413 e a sequência <i>Novis cedunt vetera</i> .....  | 114 |
| Capítulo V - O <i>quodlibet</i> MP4h-517 <i>Por las sierras de Madrid</i> e a CSM 79.....   | 127 |
| Capítulo VI - Análise das correspondências musicais entre as <i>Cantigas de Santa Maria</i> e os vilancetes do MP4.....                               | 137 |
| VI.1 - Selecção do <i>corpus</i> musical.....   | 137 |
| VI.1.1 - O <i>Cancioneiro musical de Palacio</i> (MS-II-1335) - MP4.....  | 142 |
| VI.2 - Selecção dos elementos musicais.....   | 143 |
| VI.3 - Análise e estudo das correspondências formais entre as CSM e os vilancetes do MP4.....   | 150 |
| VI.4 - Correspondências melódicas mais fortes.....  | 157 |
| VI.4.1 - CSM 366 <i>A que en nossos cantares – So ell enzina, enzina</i> .....  | 157 |
| VI.4.2 - CSM 137 <i>Sempr’ acha Santa Maria razon verdadeira – Pues que ya nunca vos veis</i> .....   | 161 |
| VI.4.3 - CSM 91 <i>A Virgen nos dá saud’ – Viejo malo en la mi cama</i> .....   | 164 |
| VI.4.4 - CSM 208 <i>Aquele que ena Virgen – Daga bailemos, Carillo</i> .....  | 167 |
| VI.5 - Correspondências melódicas médias.....   | 172 |
| VI.5.1 - CSM 244 <i>Gran dereit’ é que mal venna – Pues que yanunca vos veis</i> . 172  |     |
| VI.5.2 - CSM 379 <i>A que defende do demo Santa Maria do Porto – Otro tal misacantano</i> .....   | 174 |
| VI.5.3 - CSM 296 <i>Quen aa Virgen santa – Tristeza quien a mi vos dio</i> .....  | 178 |
| VI.5.4 - CSM 346 <i>Com’ a grand’ enfermidade – Vuestros amores e señora</i> .....  | 181 |

|  |     |
|--|-----|
| VI.5.5 - CSM 203 <i>Quen polo amor de Santa Maria – Y has jura Menga</i> .....                                 | 184 |
| VI.5.6 - CSM 208 <i>Aquele que ena Virgen – Viejo malo en la mi cama</i> .....                                 | 186 |
| VI.6 - Correspondências melódicas mais fracas.....   | 189 |
| VI.6.1 - CSM 300 <i>Muito deveria ome sempre a loar – Ved comadres que dolencia</i><br>.....                   | 189 |
| VI.7 - Conclusão sobre correspondências melódicas.....   | 193 |
| VI.8 - Correspondências rítmicas.....  | 194 |
| VI.8.1 - O padrão 3+3+2.....   | 196 |
| VI.8.2 - 1º e 2º modo rítmico com 3º e 4º compacto.....  | 201 |
| VI.8.3 - Padrões quinários.....  | 205 |
| VI.8.4 - Padrão L-B-B-L, com prefixo/sufixo do 1º (L-B) ou 2º modo (B-L).....                                  | 211 |
| VI.9 - Conclusões sobre correspondências rítmicas.....   | 214 |
| Capítulo VII - Considerações finais.....   | 215 |
| Bibliografia.....  | 221 |
| Anexos.....  |     |
| Anexo 1 - Lista repertório de <i>trouvères</i> .....   | 254 |
| Anexo 2 - Análise acentuação lírica Galego-Castelhana 1350-1450.....   | 260 |
| Anexo 3 - Análise acentuação LBA.....  | 290 |
| Anexo 4 - Lista dos vilancetes utilizados nas pesquisas na <i>LCSMDB</i> .....                                 | 325 |
| Anexo 5 - Exemplos de CSM com o padrão 3+3+2.....  | 331 |
| Anexo 6 - Exemplos de vilancetes com o 1º e 2º modo rítmico e com o 3º e 4º<br>compacto.....                   | 336 |
| Anexo 7 - Exemplos de vilancetes com o padrão L-B-B-L, com prefixo/sufixo do 1º<br>(L-B) ou 2º modo (B-L)..... | 351 |
| Anexo 8 – Correspondências melódicas fracas.....   | 360 |
| Anexo 9 - Lista de Tabelas.....  | 373 |
| Anexo 10 - Lista de Exemplos Musicais.....   | 375 |
| Anexo 11 - Lista de Figuras.....   | 381 |

## Lista de Abreviaturas

|                |   |
|----------------|---|
| <b>CI</b>      | Cantus Index                            |
| <b>CANT</b>    | Cantoriales                             |
| <b>CMDB</b>    | Cantus Manuscript Database              |
| <b>CSM</b>     | Cantigas de Santa Maria                 |
| <b>GCDB</b>    | Global Chant Database                   |
| <b>LBA</b>     | Libro de Buen Amor                      |
| <b>LCSMDB</b>  | Lisbon Cantigas de Santa Maria Database |
| <b>OxCSMDB</b> | Oxford Cantigas de Santa Maria Database |
| <b>TMDB</b>    | Troubadour Melodies Database            |

## Índice das abreviaturas dos Manuscritos

### Manuscritos *trouvères*

(as siglas indicadas são utilizadas por Raynaud/Spanke)

**a** Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1490

**B** Berne, Burgerbibliothek, MS 231

**K** Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5198

**L** Paris, BnF f. fr. 765

**M** Paris, BnF f. fr. 844

**N** Paris, BnF f. fr. 845

**O** Paris, BnF f. fr. 846

**P** Paris, BnF f. fr. 847

**R** Paris, BnF f. fr. 1591

**T** Paris, BnF f. fr. 12615

**U** Paris, BnF f. fr. 20050

**V** Paris, BnF f. fr. 24406

**X** Paris, BnF n.a. fr. 1050

### **Manuscritos *trobador***

(as siglas indicadas são utilizadas por Raynaud/Spanke)

**R** Paris, BnF f. fr. 22543

### **Manuscritos das *Cantigas de Santa Maria***

(as siglas indicadas são as utilizadas na literatura académica)

**E** Códice dos músicos, j.b.2, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial

**T** Códice rico, T.j.1, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial

**To** Códice de Toledo, Madrid, MS 10069, Biblioteca Nacional de Espanha

### **Manuscritos do repertório poético renascentista Ibérico**

(as siglas indicadas são as utilizadas por Brian Dutton, excepto a RoyalAppendix59-62)

**BC1** E-Bbc M. 454

**EH1** P-Em Ms. 11793

**96JE** *Cancionero de todas las cosas de Juan del Enzina: com outras cosas nuevamente añadidas*, Salamanca, 1496.

**LN1** P-Ln CIC 60

**MP4** E-Mp Ms. II-1335

**PS1** F-Peb Ms. Masson 56

**SG1** E-SE Ms. s.s.

**SV1** E-Sco Ms. 5-5-20 e Ms. 7-1-28



**RoyalAppendix59-62** GB-Lbl, ms. Royal Appendix 59-62

**Manuscritos com repertório poético galego-castelhano entre 1350-1450**

(as siglas indicadas são as utilizadas por Brian Dutton)

**MH1** Real Academia de História, Madrid, Cota: ms. 2-7-2

**PN1** Biblioteca Nacional de Paris, Cota: Esp. 37

**SA7** Biblioteca Universitária de Salamanca, Cota: 2653

**SA8** Biblioteca Universitária de Salamanca, Cota: 2655

**Manuscritos repertório litúrgico**

**Hu-56** *Codex de las Huelgas*

## Introdução

Esta tese de doutoramento surgiu no seguimento, tanto do meu trabalho como assistente de investigação no projecto *Confluências musicais na música de Alfonso X* (POCTI/EAT/38623/2001) que decorreu entre 2005-2008 sob a direcção científica do Prof. Doutor Manuel Pedro Ferreira na Unidade de Investigação Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, como no meu contacto como músico prático com o repertório das CSM e com o repertório renascentista.

Ainda antes de iniciar a licenciatura em Ciências Musicais em 2001, nas aulas de Análise e Técnicas de Composição que frequentei na Escola de Música N<sup>a</sup> Senhora do Cabo em Linda-a-Velha, tomei contacto com o repertório musical medieval e renascentista ao analisarmos a música gregoriana monódica mas também a polifonia de Leonin, Perotin, Vitry, Machaut, Dufay, Josquin e a polifonia ibérica renascentista. Foi a partir deste momento que adquiri uma verdadeira apreciação por este repertório, ao qual se junta um gosto para a valorização do património cultural e do passado histórico.

Um dos resultados do projecto de investigação acima referido foi a criação de uma base de dados em FileMaker™ com o repertório das CSM, a Lisbon Cantigas de Santa Maria Database, que permite realizar pesquisas de padrões rítmicos e de células melódico-intervalares nas CSM e de uma edição diplomática da notação musical das CSM. A base de dados é uma ferramenta essencial para a realização desta tese, pois de outra forma teria que fazer as pesquisas de forma manual, ou seja, teria de percorrer cantiga a cantiga para nelas descobrir as frases melódicas. Através desta base de dados este processo pode ser feito de forma bastante rápida, entre os quatro e seis minutos, dependendo da velocidade do processador.

Qualquer músico ou musicólogo que tome contacto com este repertório apreende, de forma quase imediata, que existe algo em comum entre as CSM e uma grande parte do repertório renascentista ibérico. Essa realidade é demonstrada através da semelhança muito próxima da forma musical do *virelai*, que está presente na grande maioria das cantigas, com a forma musical do vilancete renascentista.

O objectivo desta tese é então determinar qual a profundidade dessas continuidades musicais, entre as CSM e o repertório renascentista existente no Cancioneiro musical do Palácio, MS-II-1335 (ou MP4, segundo a sigla de Dutton<sup>1</sup>). Será que a continuação da forma correspondeu à continuidade de outros elementos musicais? Será que existem modelos melódicos e rítmicos que continuaram a ser aplicados no Renascimento? Existem *contrafacta* das CSM nos vilancetes?

Num primeiro momento, a minha intenção seria incluir nesta dissertação todas as fontes de música renascentista ibérica até 1550, o que incluiria além do MP4, o Cancioneiro de Sevilha (SV1), o Cancioneiro de Segóvia (SG1), o Cancioneiro Masson 56 (PS1), o Cancioneiro de Elvas (EH1), o Cancioneiro de Lisboa (LN1) e o Cancioneiro de Barcelona (BC1). Infelizmente, esta tese tem que ser concluída durante o meu tempo de vida, o que condiciona bastante o âmbito um pouco ambicioso inicialmente pretendido. Porém, esse projecto seria demasiado moroso e decidimos utilizar apenas como fonte primária o MP4. Contudo, não podemos deixar de referir que esta fonte é a que contém o maior número de vilancetes de todas as fontes existentes, cerca de 400.

Assim, a estrutura desta dissertação inicia-se com o primeiro capítulo, em que se fará uma análise do estado da questão, realizando uma síntese da investigação musicológica sobre continuidades entre a música das CSM e os vilancetes do MP4, enquadrando esta investigação num modelo mais abrangente com recurso à etnomusicologia, com uma reflexão de temas subjacentes como a questão da tradição musical ou poética, modelos e características musicais associados a repertórios anteriores aos vilancetes renascentistas, dividindo essa análise a nível

---

1 Brian DUTTON, *El Cancionero del Siglo XV c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV - Universidad de Salamanca, 7 vols., 1990.

das questões formais, rítmicas, literárias e melódicas. O segundo capítulo é o resultado da aplicação da metodologia desta dissertação mas ao repertório de *trouvères* anterior às CSM, iniciando-se o capítulo com uma secção expondo conceitos essenciais para a análise musical, como a noção de motivo, frase, estrutura, ornamento. O capítulo seguinte pretende preencher a lacuna de fontes musicais não-litúrgicas entre as CSM e os vilancetes de finais do séc. XV e inícios do séc. XVI, através da análise dos padrões de acentuação no repertório poético dos sécs. XIV e XV, nomeadamente os poemas com estrutura zajalesca do PN1 (incluindo outras fontes) e as cantigas existentes no LBA de Juan Ruiz/Arcipreste de Hita, tentando revelar através dessa análise acentual uma hipotética forma musical que se pode relacionar ou com as CSM ou com os vilancetes renascentistas. O quarto capítulo explora uma eventual ligação entre uma CSM e uma sequência do Codex de Las Huelgas, *Novis cedunt vetera*, fazendo uma aplicação da metodologia com o objectivo de determinar a existência (ou não) de uma correspondência entre o repertório das CSM com a sequência mariana e qual a natureza dessa correspondência. O capítulo seguinte faz um estudo mais aprofundado sobre a relação do MP4 com os vilancetes de Juan del Encina, nomeadamente o vilancete *Ya soy desposado*, partindo da correspondência melódica encontrada por Dionisio Preciado entre a CSM 79 e uma das vozes do *quodlibet Por las sierras de Madrid* de Francisco Peñalosa. O sexto capítulo será aquele onde analisaremos as correspondências encontradas, fazendo uma breve exposição do *corpus* seleccionado do MP4 e do próprio manuscrito renascentista e uma apresentação mais detalhada da metodologia utilizada, revelando em seguida a análise musical das correspondências melódicas em três grupos: correspondências fortes, médias e fracas; as correspondências rítmicas terão uma secção própria com uma subdivisão com os três modelos rítmicos pesquisados: o padrão 3+3+2, a existência do 1º e 2º modo rítmico com 3º e/ou 4º compacto e a questão dos ritmos quinários. Finalizando esta dissertação, apresentarei as conclusões no sétimo capítulo. Apresentaremos igualmente um anexo com as seguintes tabelas: a primeira referente

ao segundo capítulo, com uma lista das peças *trouvères* utilizadas na nossa análise, uma tabela com a análise acentual do repertório poético Galego-Castelhano seleccionado e uma tabela com a análise acentual das cantigas do LBA, ambas referentes ao capítulo terceiro, e uma lista dos vilancetes do MP4 utilizados nas pesquisas melódicas e rítmicas.

## **Capítulo I - Estado da questão: Continuidades musicais entre as *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X e os vilancetes do *Cancioneiro musical de Palacio* (MP4)**

Este capítulo terá como propósito o esclarecimento do ponto da situação nos estudos académicos que se centrem na ligação, relação e continuidade entre a canção medieval ibérica e a canção renascentista ibérica, nomeadamente, entre as *Cantigas de Santa Maria* (doravante referidas como CSM) e os vilancetes renascentistas. Num primeiro subcapítulo debruçar-nos-emos sobre a problemática musicológica das continuidades musicais nas tradições orais, referindo, quer a corrente que defende essa existência de uma forma quase cristalizada (folclorismo de raiz oitocentista), quer o cepticismo mais moderno que assume que tudo se transforma para além de toda a possibilidade de reconhecimento, contextualizando essa discussão para o período a ser analisado, nos séculos XIV-XV, quando as transformações políticas-sociais-económicas-culturais não eram tão radicais e fracturantes como nos períodos moderno e contemporâneo. Nos subcapítulos seguintes examinaremos em detalhe os trabalhos académicos que exploram a ideia de que existirá uma ponte musical entre as CSM e os vilancetes renascentistas e distinguiremos os diversos parâmetros (formais, rítmicos, literários e melódicos) em que se poderão manifestar algumas continuidades históricas.

## I.1 - Visões sobre a problemática das continuidades musicais e tradições orais

A questão da utilização de termos como «tradição musical» tem dado azo a diversas discussões académicas, principalmente a partir de meados do séc. XX, quando se começou a colocar em causa o paradigma do folclorismo, ao defender a ideia que as comunidades mais remotas (principalmente as rurais) não estariam contaminadas pelas correntes artísticas urbanas/internacionais, e estariam ainda presentes elementos de um passado ou património cultural comum, geralmente ligado a uma noção de identidade local, regional ou nacional, preservados de forma quase pristina<sup>2</sup>. A visão do folclorismo é uma visão estática, partindo do princípio que essas comunidades remotas e isoladas estão, de certa forma, protegidas de possíveis contaminações estranhas a essas «tradições» locais.

Em oposição a esta ideia, desenvolveu-se uma outra em que as sociedades humanas estão em contínua mudança e transformação. Assim, seria impossível ter um vislumbre de quais seriam as práticas culturais no passado, pois esse passado já estaria perdido para sempre, no presente<sup>3</sup>.

A nossa posição relativamente à questão estará entre estes dois pólos. O ser humano não é estático, as culturas transformam-se e absorvem continuamente novos elementos, mas existem dados que nos permitem afirmar que a noção da existência de linhas de continuidade cultural não é absurda nem ridícula desde que se observem certos requisitos, como a existência de estabilidade social e cultural. Aliás, do ponto de vista sociocultural, existem claramente continuidades entre o

---

2 Para uma exposição do contexto e problemática do folclorismo e da musicologia comparativa em finais do século XIX e na segunda metade do século XX ver: Alan P. MERRIAM, «Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective», *Ethnomusicology*, vol. 21 nº 2, 1977, pp. 189-204; Oskár ELSCHKE, «Ideas, Principles, Motivations and Results in Eastern European Folk-Music Research» in *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology* (eds.: Bruno Nettl, Philip V. Bohlman), Chicago, Chicago University Press, 1991, pp. 91-109.

3 Para a problemática do conceito da mudança musical ver: John BLACKING, «Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change», *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 9, 1977, pp. 1-26.

período das CSM e finais do séc. XV e inícios do séc. XVI na Península Ibérica, assim como acontecimentos que marcam uma nova realidade, como as viagens de descoberta marítima.

O trabalho do etnomusicólogo romeno, Constantin Brailoiu, é um exemplo de um estudo que tenta encontrar um elemento musical comum a todas as culturas humanas, na sua forma mais atávica e primordial, utilizando para tal uma melodia tradicional russa e um trabalho comparativo de diversas melodias de várias culturas<sup>4</sup>. Nesse estudo o autor conclui existir um momento durante o que ele chama a «pré-história» da música, em que o modelo melódico era composto apenas por três notas<sup>5</sup> e esta limitação impede a classificação de qualquer melodia com estas características como nacionais ou exclusivas de qualquer cultura<sup>6</sup>. Contudo, uma melodia que se estrutura de forma clara sobre estes três sons adquire a característica de objecto artístico (musical) autónomo<sup>7</sup>.

Cabe também referir uma visão mais característica do paradigma da primeira metade do séc. XX (influenciada pelo paradigma do evolucionismo biológico aplicado às sociedades humanas), aqui ilustrada por um artigo de Paul Collaer que consideramos problemático, pois uma das possibilidades aventadas para a explicação da existência de elementos musicais semelhantes nas músicas tradicionais referidas no título do artigo (espanhola, húngara, búlgara e georgiana) seria uma provável migração dos chamados pelo autor povos dolicocefalos euro-asiáticos algures na Antiguidade mais remota. Esses povos estariam na base da população autóctone da Espanha (Península Ibérica?), Bulgária e o centro do Cáucaso<sup>8</sup>. Qualquer fundamentação ou referência da existência da possibilidade de uma tradição musical alargada tanto ao nível geográfico como cronológico, recorrendo a elementos que revelam serem influenciados por teorias derivadas de um pensamento «racial» do

---

4 Constantin BRAILOIU, «Concerning a Russian Melody» in *Problems in Ethnomusicology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 239-89.

5 C. BRAILOIU, «Concerning a Russian Melody», p. 284.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*.

8 Paul COLLAER, «Notes concernant certains chants espagnols, hongrois, bulgares et géorgiens», *Anuario Musical*, vol. 9, 1954, pp. 153-60.



ser humano, merecem, na nossa opinião, serem olhados com grande cepticismo e prudência e podem activar um sinal de alarme quanto ao conteúdo desse trabalho académico. No entanto, a problemática não deve ser ignorada e se nos focarmos em aspectos mais específicos deste artigo, existem pontos que merecem ser mencionados: um, é uma característica rítmica observada no repertório referido. A essa característica Collaer denomina métrica *bakchios*, a alternância entre o ritmo iâmbico e trocaico (breve-longa, longa-breve), que considera ser uma forma rítmica mediterrânica arcaica<sup>9</sup>. Ele pressupõe que este facto é fruto não de uma transmissão mais recente das melodias, mas sim sobrevivência de uma característica de uma cultura mediterrânica milenar<sup>10</sup>. Outro elemento referido por este autor é a resiliência de uma estrutura melódica ligada a um género musical específico, a canção de embalar. Sustenta a ideia de que mesmo nas culturas mais sofisticadas, a canção de embalar está sempre associada a um meio primitivo, a um tipo arcaico<sup>11</sup>. A esse tipo de canção associa também um percurso melódico, afim ao género cromático como definido pelos teórico gregos da Antiguidade<sup>12</sup>. Embora o estudo de Collaer tenha o seu interessante, a sobrevivência de elementos característicos musicais até ao séc. XX que reflectem uma eventual cultura mediterrânica ancestral, (já que a estrutura melódica descrita é alheia aos estilos historicamente documentados e pode portanto ser-lhe atribuída natureza pré-medieval), o modelo pelo qual explica esse facto não nos parece ser o mais plausível, seja por colocar de parte qualquer possibilidade de influência ou mudanças culturais mais recentes como explicação para tal facto (a melodia poderia ter talvez encontrado através da diáspora sefardita o tipo de difusão alargada e uso funcional que foram observados),

---

9 P. COLLAER, «Notes concernant certains chants», p. 154.

10 *Ibidem*.

11 A ideia original não parece ser de Collaer mas de Marius Schneider. Collaer nesta secção do seu artigo refere duas publicações, uma de Marius Schneider e a outra de Curt Sachs, mas nas citações que utiliza não identifica claramente as fontes. Apesar disso, a partir do contexto pode-se perceber que o autor provável da citação é Marius Schneider. P. COLLER, «Notes concernant certains chants», p. 155.

12 P. COLLAER, «Notes concernant certains chants», p. 154.

seja pelo facto de o modelo teórico utilizado (explicação através de elementos raciais) ser, nos dias de hoje, de validade duvidosa.

Qual é então o significado de «tradição musical» numa perspectiva etnomusicológica mais recente? Durante o séc. XX foram os etnomusicólogos que se debruçaram de forma mais consistente sobre o conceito de tradição musical, embora em sentido amplo e em culturas extra-europeias. Uma proposta a reter, será a capacidade e a eficiência de através da canção (e da música em geral) transmitir as bases (afectivas, políticas, religiosas e económicas) culturais de uma sociedade ou comunidade, ao longo de um espaço geográfico e temporal, sendo que a música seria uma espécie de «cimento da memória»<sup>13</sup> que tornaria possível essa transmissão<sup>14</sup>. Consideramos importante esta reflexão, pois o material musical analisado é, na sua essência, um conjunto de cantigas (ou canções utilizando o termo mais usual), e são essas cantigas que poderão reflectir, ou não, a existência de continuidades musicais entre os dois períodos. O importante é esclarecer até que ponto podemos esperar a existência dessa continuidade.

Mantle Hood no seu artigo de 1959 considera<sup>15</sup>, num primeiro momento, errada a equiparação entre tradição oral e a ideia de preservação, no sentido em que nada muda ao longo do tempo e que o objectivo do investigador se resume a proteger e salvaguardar um património. Visão estática, no nosso entender. O autor prefere colocar em discussão duas categorias para a música dependentes em grande parte de uma transmissão oral, a de «ingenious music» e «cultivated music»<sup>16</sup>. A primeira refere-se a um género de música que não passa por um processo consciente de autocritica, tem um carácter ingénuo e espontâneo. A segunda a um género mais «culto» cujo processo criativo é elaborado conscientemente de forma a melhorar e

---

13 Expressão nossa.

14 David B. COPLAN, «Ethnomusicology and the Meaning of Tradition» in *Ethnomusicology and Modern Music History* (eds.: Stephen Blum, Philip V. Bohlman, Daniel M. Neuman), Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991, pp. 35-48 [p. 45].

15 Mantle HOOD, «The Reliability of Oral Tradition», *Journal of American Musicological Society*, 12, 1959, pp. 201-09.

16 M. HOOD, «The Reliability of Oral Tradition», p. 201.

refinar o objecto musical<sup>17</sup>. A questão fundamental é que a estabilidade da tradição oral presente na «ingenious music» depende da estabilidade da sociedade onde ela existe. Enquanto não existir nenhuma pressão exterior nessa cultura, a tradição oral será estável e absorverá e integrará as mudanças que surgirão de forma natural<sup>18</sup>. Existe então uma relação entre a estabilidade sócio-cultural e a continuidade de uma tradição musical. Hood defende também outro ponto importante a capacidade defensiva da «cultivated music», afirmando que a «ingenious music» é mais frágil face a pressões externas, como foi anteriormente dito, a «cultivated music», por ter uma maior consciência dos seus próprios elementos, terá uma maior capacidade de resistir a influências externas<sup>19</sup>. Questionamos: será que essa estabilidade da tradição oral também determina a estabilidade da tradição escrita?<sup>20</sup>. Transpondo estas reflexões de Mantle Hood para o tema desta dissertação, as continuidades musicais entre o repertório das CSM e os vilancetes renascentistas ibéricos, podemos considerar dois níveis interrelacionados: as composições escritas poderão ser integradas naquilo a que Hood chama «cultivated music», ou seja, apresentam-se com uma consciência do seu próprio valor artístico, apesar de integradas num contexto social e cultural específico. Por outro lado, bebem numa tradição oral que subsiste e evolui de maneira ingénua. Na verdade, as CSM não chegam a constituir-se como tradição escrita fora do âmbito da corte alfonsina<sup>21</sup>, e aparentemente não são referência artística consciente aquando da emergência, no século XV, do vilancete polifónico cortês, pelo que a tradição escrita intercalar se resume à reutilização de formas poéticas do mesmo tipo e as continuidades musicais a identificar remetem largamente para modelos melódico-rítmicos comuns, sustentados pela transmissão oral.

---

17 *Ibidem*.

18 M. HOOD, «The Reliability of Oral Tradition», pp. 201-2.

19 M. HOOD, «The Reliability of Oral Tradition», (v. n. 15), pp. 203-5.

20 M. HOOD, «The Reliability of Oral Tradition», p. 208.

21 Manuel Pedro FERREIRA, «The Medieval Fate of the Cantigas de Santa Maria: Iberian Politics Meets Song», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 69 nº 2, 2016, pp. 295-353.

Resta saber se há alguma metodologia válida que permita analisar semelhanças musicais em tradições musicais de períodos distintos. Pacholczyk pretende demonstrar e validar uma metodologia que permite traçar algumas conclusões sobre uma tradição musical no passado através da análise de tradições actuais, colocando a questão na semelhança entre as suites musicais árabes de Marrocos e da zona da Caxemira, na fronteira entre o Paquistão e a Índia<sup>22</sup>. Para essa investigação ser válida deve ser realizada em três fases: identificação das características musicais semelhantes; estabelecer quais os contactos culturais na zona geográfica em análise; interpretação e confrontação com as fontes textuais existentes<sup>23</sup>. Na transposição destes princípios para o tema de estudo desta tese, poderemos considerar o período renascentista como a tradição «actual» e o período medieval como a tradição do passado. Como o espaço geográfico é o mesmo e discorreremos sobre a mesma cultura mas em períodos cronológicos diferentes, será importante considerar nesta dissertação o primeiro e o terceiro pontos. A identificação dessas características em comum realizar-se-á ao longo deste capítulo de uma forma geral, e nos capítulos seguintes de forma mais elaborada. Pacholczyk considera igualmente importante definir de forma mais específica quais os elementos que são mais estáveis na análise das características musicais em comum, afirmando que a estrutura musical é o elemento mais resistente a sofrer alterações ao longo do tempo (e num grau inferior a execução musical) e que o nível de especificidade das características encontradas na análise sugerem uma transmissão através dos agentes culturais, em vez de uma origem ou desenvolvimento autónomo<sup>24</sup>.

---

22 Jozef M. PACHOLCZYK, «Early Arab Suite in Spain: An Investigation of the Past through the Contemporary Living Traditions», *Revista de Musicología*, vol. 16 nº 1, 1993, pp. 358-66.

23 J. M. PACHOLCZYK, «Early Arab Suite in Spain», p. 359.

24 J. M. PACHOLCZYK, «Early Arab Suite in Spain», pp. 359-60.

## I.2 - Questão da existência de uma tradição musical entre as CSM e os vilancetes do MP4

Discutindo sobre o tema desta dissertação com diversos musicólogos, ressaltou frequentemente a convicção adquirida (mas nunca analisada em profundidade) de que existe uma continuidade na tradição musical local (ou poderemos dizer ibérica?) entre o repertório medieval peninsular e as peças musicais mais características do Renascimento, os vilancetes. Esta posição parece ser uma consequência da convicção generalizada na continuidade temporal das tradições orais. Na verdade, já no séc. XVI existe uma referência a uma «tradição» musical popular na publicação de Francisco Salinas, que na última parte da sua obra, ao expôr a teoria rítmica, utiliza como exemplos práticos vilancetes que designa como populares<sup>25</sup>. Este facto revela que já no período a ser estudado havia uma consciência, pelo menos por parte de alguns compositores e teóricos, da existência de um repertório de origem autóctone, que partilhava uma série de características musicais que permitiam fazer essa identificação de uma forma clara. O problema que se coloca é a validação ou rejeição esta noção através de uma investigação realizada com os critérios científicos modernos.

Intentámos portanto uma recolha exaustiva dos estudos musicológicos cujo objecto de estudo poderia estar directamente (ou em alguns casos indirectamente) relacionado com o tema desta dissertação. A maior parte dos trabalhos referidos não incide especificamente sobre o estudo das relações entre a música das CSM e o repertório do MP4, mas foram incluídos uma vez que os seus conteúdos contêm informação considerada relevante para esta dissertação. Por exemplo, o estudo de Miguel Manzano<sup>26</sup> sobre o cancionero de Encina é relevante, devido à reflexão

---

25 Francisco SALINAS, *Siete libros sobre la musica*, (ed. Ismael Fernández de la Cuesta), Madrid, Alpuerto, 1983, p. 591 (Livro VI Cap. XIII), na edição original: *De musica libri septem*, Salamanca, 1577, pp. 338-9.

26 Miguel MANZANO, «Hay raíces populares en las Composiciones de Juan del Encina?», *La Obra Musical de Juan del Encina*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional - Diputación Provincial de Salamanca, 1997, pp. 17-26.

elaborada por este autor sobre uma perspectiva corrente ao longo do século XX na musicologia espanhola, baseada na convicção que existe uma tradição musical popular que se manteve desde a Idade Média (CSM) e o Renascimento (MP4 e Encina). Tal reflexão é importante já que questiona a validade dessa premissa e coloca em discussão pontos que consideramos serem importantes, ajudando-nos a pensar em que medida podemos realmente, e com a devida validade científica, afirmar a existência de continuidades musicais.

No início do século XX, no *Cancionero Popular Español* do musicólogo catalão Felipe Pedrell, traça claramente uma linha directa entre a música medieval ibérica e a do MP4<sup>27</sup>. Nesta publicação, Pedrell seguindo o espírito do folclorismo, traça a continuidade do que ele afirma ser a canção popular a dois níveis. Um dos níveis seria o meio directo, ou seja, a criação contínua, viva e renovada através do «povo» [trad. nossa], e o indirecto, «la adopción de la canción [popular] por el artista en la obra de arte (...)»<sup>28</sup>.

No último caso, a ligação entre o repertório medieval e o Renascimento pode ser analisada (e eventualmente comprovada) com o recurso aos documentos musicais<sup>29</sup>. Pedrell define então uma linhagem nas fontes musicais ibéricas, desde os códices marianos (e Afonso X), passando pelas fontes da lírica medieval galego-portuguesa, com o Cancioneiro da Ajuda, da Vaticana, e da Biblioteca Nacional (anteriormente Colocci-Brancutti), chegando ao MP4, referindo que os compositores presentes no MP4 (recolhidos pelos compiladores desse cancioneiro) reflectem nas suas composições o estilo musical das cortes aristocratas desse período, utilizando como principal género o vilancete (que para Pedrell, correctamente, não tem relação nenhuma com o madrigal italiano renascentista, recusando desse modo qualquer influência externa europeia no vilancete). Esta posição tem, no meu entender, como

---

27 Felipe PEDRELL, *Cancionero musical popular español*, Barcelona, Editorial de Música Boileau, vols. I, II e III, 1918 (1958, reimp. 2003).

28 F. PEDRELL, *Cancionero musical popular español*, p. 26.

29 Presume-se que Pedrell assume aqui uma definição mais extensa da noção de documento musical, isto é, considera serem documentos musicais não apenas as fontes com notação musical escrita mas também fontes que poderiam servir para a transmissão de um repertório, mesmo sem terem notação musical, como os cancioneiros poéticos do século XIV.

objectivo reforçar a convicção na existência de uma corrente local transversal aos séculos, que corre paralelamente à introdução de correntes ou estilos musicais extra-ibéricos. Ao referir a utilização de cantares ou *cantarcillos*<sup>30</sup> nos vilancetes do MP4, cujos temas são escolhidos e extraídos da canção popular, Pedrell considera esse facto como uma característica da escola espanhola, considerando-o algo que a distingue das outras escolas europeias, referindo principalmente Juan del Encina como o que melhor assimilou nas suas obras as características da canção popular, embora refira principalmente os vilancetes de «entrada» [trad. nossa] e «saída» [trad. nossa] das suas églogas<sup>31</sup>.

Resumindo, o trabalho de Pedrell insere-se no paradigma do folclorismo que assume a sobrevivência e continuidade de características ancestrais em diversas práticas (sendo uma delas a música) populares (principalmente nos meios mais afastados das urbes) de uma forma quase pristina. Como se o repertório que existe dentro de uma tradição popular servisse como um espelho para um passado longínquo. Não cabe dentro do âmbito desta dissertação realizar quaisquer reflexões sobre estes pressupostos; o importante será apenas revelar de forma sucinta quais as premissas existentes na análise de Pedrell para melhor entender as suas afirmações e conclusões e enquadrar contextualmente a sua visão sobre este assunto. Pedrell não foi o único a considerar que havia uma tradição musical na Península Ibérica que ligava o período medieval ao Renascimento (e até ao século XX).

Ribera na sua publicação de 1927, *La musica arabe y su influencia en la española*<sup>32</sup>, supõe a existência de uma tradição musical na Península Ibérica que percorre vários séculos, mas coloca a tónica na cultura árabo-andalusa. Neste livro, Ribera sintetiza grande parte dos seus pontos de vista expostos já na sua edição de 1922 do códice To das CSM<sup>33</sup>. Voltaremos ao assunto mais adiante, no subcapítulo sobre continuidades rítmicas. Ribera refere a opinião de Rafael Mitjana, o qual,

---

30 Expressão de Pedrell.

31 F. PEDRELL, *Cancionero musical popular español*, (v. n. 27), pp. 26-27.

32 Julian RIBERA, *La musica arabe y su influencia en la española*, Madrid, Mayo de Oro, 1985, (1927).

33 Julian RIBERA, *La Musica de Las Cantigas : Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotograficas del texto y transcripcion moderna*, Madrid, Real Academia Española, 1922.

apesar de ser discípulo de Pedrell (que nega qualquer influência da música árabe na música espanhola), afirma que em certos elementos da música popular espanhola sobrevivem algumas características da música árabe. Esses elementos, segundo Ribera, estariam mais relacionados com a música africana e oriental da actualidade(?) e não com a música clássica árabe medieval, com a qual Mitjana não traça nenhuma ligação e cujos traços essenciais não foram conservados na tradição actual<sup>34</sup>.

Ribera indica contudo vários elementos de prova que evidenciariam a existência dessa tradição, sendo um deles referido num trabalho de Carolina Michaelis de Vasconcellos: um *cantarcillo*<sup>35</sup> que era muito popular na península, e cujas versões textuais incluem o texto *Calvi vi calvi* publicado no tratado de Salinas, *De musica libri septem*<sup>36</sup>, modernamente identificado como um fragmento de *harja* andalusa<sup>37</sup>.

A visão de Ribera, colocando ênfase na questão da cultura árabe-andalusa não foi isenta de polémica, apesar da sua posição já ser expectável devido ao seu estatuto como arabista. Na sua edição musical das CSM de 1922, já tinha exposto de forma bastante clara a sua visão de que a música árabe seria a fonte para a música das CSM<sup>38</sup>.

Vários musicólogos reagiram negativamente às suas propostas, pondo em causa a sua metodologia e excluindo qualquer influência árabe-andalusa na música das CSM<sup>39</sup>. Esta posição não é inocente. De facto, a negação de qualquer influência

---

34 J. RIBERA, *La musica arabe*, p. 151.

35 Expressão de Ribera.

36 F. SALINAS, *Siete libros sobre la musica*, (v. n. 25), p. 591.

37 J. RIBERA, *La musica arabe*, p. 152. Identificação proposta por Emilio García Gómez como uma «jarcha» [p. 7], ou seja, o remate de uma canção árabe popular durante o período do Al-Andalus, a *muwaxxah*, e que podia ser, em alguns casos identificados, em dialecto andaluz ou em língua romance ou ainda em língua híbrida. Curiosa também é a transposição para o castelhano indicada por Salinas que, segundo García Gómez, seria uma hipotética dança de um Rei Alfonso, que seria um rei imaginário ou fictício [pp. 15-18]. Emilio García GÓMEZ, «Canción famosa “Calvi vi calvi/Calvi aravi”», *Al-Andalus: Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, vol. 21 nº 1, 1956, pp. 1-18.

38 J. RIBERA, *La Musica de Las Cantigas*, (v. n. 33), *passim*.

39 Manuel Pedro FERREIRA, «The Periphery Effaced: The Musicological Fate of the 'Cantigas'» in '*Estes Sons, esta Linguagem*'. *Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, Leipzig, CESEM-Gudrun Schröder Verlag, 2015, pp. 23-39.



digamos “oriental” reflecte mais uma posição ideológica e política do que musicológica (num sentido científico). Podemos considerar que seria problemático, no contexto político-ideológico da época, assumir algo visto como extra-europeu e exótico (como a cultura árabe) num momento em que Espanha tentava recolocar-se e afirmar-se num eixo cultural central (definido pelos países do centro da Europa), do qual tinha sido excluída há algum tempo, pelo menos do ponto de vista da *intelligentia* cultural. Interessava então mais aos académicos espanhóis (e aos musicólogos) darem maior relevo às ligações com o centro da Europa do que com o Oriente.

Como reacção ao trabalho de Ribera, e sendo profundamente crítico da sua metodologia, Higinio Anglés explicita nas primeiras páginas na sua edição sobre algumas das fontes da música renascentista espanhola (com foco no MP4)<sup>40</sup>, algumas das linhas directrizes de toda uma tradição musicológica espanhola e da sua posição face às fontes musicais antigas existentes em Espanha. No fundo é toda uma escola que reage a uma série de trabalhos realizados por académicos do norte da Europa durante as últimas décadas do séc. XIX, os quais afirmaram que antes da vinda dos músicos e da escola franco-flamenga durante parte do séc. XV e no séc. XVI, era completamente desconhecida a polifonia em Espanha. Anglés assevera, que Ludwig (seu professor) afirmou, com alguma desilusão, que em Espanha não se tinha conhecido a prática do motete do séc. XIII<sup>41</sup>.

O objectivo de toda uma tradição musicológica espanhola ao longo de uma grande parte do séc. XX será então demonstrar por um lado que Espanha não estava afastada das correntes musicais europeias, que as conheceu e as incorporou, mas também, e por outro lado, que existia todo um substrato local/tradicional, uma característica única na música espanhola que se transmitiu ao longo dos tempos e

---

40 Higinio ANGLÉS, *La música en la corte de los Reyes Católicos, vol. I - Polifonía Religiosa*, Madrid, Consejo Superior Investigaciones Científicas - Instituto Diego Velázquez, 3 vols., 1941-1951, pp. 9-10.

41 Veja-se Friedrich LUDWIG, «Die Quellen der Motetten in der ältesten Stils», *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 5 nº 4, 1924, pp. 273-315, citado por H. ANGLÉS, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, nota 6, p. 10.

que foi sendo revelada nas fontes através da sua apropriação por compositores identificados ou anónimos.

Para tal era preciso primeiro definir qual o *corpus* musical que existia em Espanha. Daí toda a contribuição de Pedrell com o seu *Cancionero* e de Anglés, com a edição do *Codex de las Huelgas*, do MP4 e das CSM.

Apesar desta posição que poderemos designar nacionalista, Anglés com algum bom senso evita tirar conclusões demasiado ideológicas. Revela ter capacidade de um certo afastamento racional, ao colocar-se numa posição intermédia no que diz respeito às suas conclusões sobre o lugar da música espanhola no plano europeu. Nem demasiado exaltado (recusando o hispanismo exacerbado) mas recusando igualmente explicações ou teorias sem fundamento (como o fez Ribera em relação à questão da música árabe e a sua influência nas músicas medieval tanto nas CSM como na tradição trovadoresca)<sup>42</sup>.

Nos anos 70 Magrit Frenk expõe no seu livro uma série de reflexões sobre uma eventual tradição musical popular reflectida ou transposta para um meio literário culto<sup>43</sup>. Apesar do foco do seu trabalho incidir no aspecto poético, a autora coloca em discussão questões interessantes para o tema desta tese. Importante na sua concepção é a inserção de uma tradição dentro de uma comunidade e esse aspecto comunitário é o que distingue uma escola poética popular de uma escola poética culta, estando a diferença no papel do indivíduo criador, sendo limitada na primeira e exacerbada na segunda<sup>44</sup>. O interesse nos meios mais cultos pela poesia popular já era visível na corte navarro-aragonesa [João II] do terceiro quartel do séc. XV mas o interesse sistemático só acontecerá mais tarde na corte dos reis católicos, em finais do séc. XV - inícios do séc. XVI, sendo testemunho disso o MP4<sup>45</sup>. Afirmar também que o vilancete era, inicialmente, um estribilho pertencente aos cantares

---

42 Higinio ANGLÉS, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, Barcelona, Biblioteca Central, 3 vols. 1943-1961, p. 11.

43 Magrit FRENK, *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, México, El Colegio de Mexico, 1971 (1ª ed.).

44 M. FRENK, *Entre folklore y literatura*, pp. 10-11.

45 M. FRENK, *Entre folklore y literatura*, p. 20.

populares, e que no estilo mais culto era tratado de forma «popularizante», com a expansão da sua ideia poética nas glosas seguintes<sup>46</sup>. Um facto curioso nesta autora está na sua referência ao que ela chama de «bogas», que seriam *contrafacta* de canções profanas, assim transformadas em canções devocionais ou religiosas em vernáculo, sendo o primeiro exemplo oriundo da Catalunha da primeira metade do séc. XV<sup>47</sup>.

Já nos anos 90 na edição da obra musical de Encina, coordenada por Ismael Fernández de la Cuesta, Miguel Manzano<sup>48</sup> faz uma reavaliação da questão dos elementos populares musicais na obra musical de Encina. A sua análise é importante devido ao facto dos seus pressupostos se puderem estender também à questão dos elementos populares musicais na música dos vilancetes do MP4.

Primeiramente clarifica a sua posição esclarecendo que persiste uma opinião corrente, mas nunca estudada a fundo, que existem elementos da música popular em Encina, posição essa no seguimento do trabalho já referido de Pedrell e Anglés. Essa escola apresenta uma postura nacionalista ao tentar provar por diversas vezes que na música renascentista presente nos cancioneiros, a maior parte (ou uma parte substancial) seria influenciada pela música popular/tradicional da época. Schneider foi o primeiro, no seu artigo de 1953<sup>49</sup>, a analisar esta questão de uma forma mais metódica e profunda, fazendo uma análise musical melódica e rítmica comparativa entre algumas peças dos cancioneiros tradicionais disponíveis e os vilancetes do MP4. Manzano considera que Schneider afirma positivamente a existência de correspondências, incluindo alguns dos vilancetes de Encina<sup>50</sup>.

---

46 M. FRENK, *Entre folklore y literatura*, p. 14.

47 M. FRENK, *Entre folklore y literatura*, (v. n. 43), p. 23. Apesar de afirmar a ligação com a tradição popular, não refere curiosamente as CSM e não identifica a referência a um exemplo da Catalunha (provavelmente o *Llibre Vermell* de Montserrat).

48 M. MANZANO, «Hay raíces populares», (v. n. 26), pp. 17-26. Ver também do mesmo autor: «Música de raíz popular en el Cancionero Musical de Palacio?», *Ponencia en el Simposio Musical "El Cancionero de Palacio", Madrid, 14-16 de diciembre de 1990*, documento em pdf disponível em: [http://www.miguelmanzano.com/pdf/MUSICA\\_DE%20\\_RAIZ\\_POPULAR\\_EN\\_EL%20\\_CANCIONERO\\_DE\\_PALACIO.pdf](http://www.miguelmanzano.com/pdf/MUSICA_DE%20_RAIZ_POPULAR_EN_EL%20_CANCIONERO_DE_PALACIO.pdf) <acedido a 13/7/2017>.

49 Marius SCHNEIDER, «Existen elementos música popular en el "Cancionero Musical de Palacio"?», *Anuario Musical*, vol. 8, 1953, pp. 177-94.

50 M. MANZANO, «Hay raíces populares», (v. n. 26) p. 20.

Regressando ao trabalho de Manzano, este coloca o problema de se provar que a música que foi recolhida em finais do séc. XIX, princípios do séc. XX, e identificada como tradicional/popular, representa a música tradicional/popular do séc. XV-XVI. Segundo Manzano essa ligação não pode ser estabelecida de forma categórica, embora considere que podem existir elementos musicais que continuem ao longo dos séculos, mas nada obriga a que os compositores "eruditos" utilizem os elementos mais identificativos dessa tradição<sup>51</sup>.

No fundo, coloca o dedo na ferida quando afirma que é a posição nacionalista e ideológica dessa linha substancia a afirmação categórica da existência dos elementos da música popular (ou seja, local) na música renascentista presente nos cancioneros.

Manzano alerta para a necessidade de realizar um estudo com uma postura mais neutra e de clarificar certas premissas para esclarecer de forma mais científica esta questão. Ele resume esta questão relativamente a Encina em quatro pontos<sup>52</sup>. O primeiro diz respeito ao estilo culto de Encina. Esse estilo reflecte as técnicas comuns na composição polifónica na época, quer num estilo mais elaborado (mais europeu/internacional?), quer num estilo mais simples e homofónico (Manzano não caracteriza este estilo). O segundo ponto afirma que nenhuma das características musicais a que actualmente chamamos popular, está presente na obra de Encina. Manzano afirma existirem algumas peças no MP4 que têm essas características, mas não Encina (*De monçón vená el mozo, Ved comadres, Dale, si le das, Quien tal árbol pone, D'aquel fraire flaco* e o *Dindirindin*). O terceiro ponto debruça-se sobre algumas peças de Encina que aparentam terem traços melódicos do que seria eventualmente uma melodia popular, mesmo que tenham sofrido alterações devido à polifonia (*Oy comamos y bebamos, Si abrá en este baldrés, Pedro, i bien te quiero, Tan buen ganadico*). Alguns destes vilancetes foram referidos por Schneider no seu artigo de 1953. O quarto e último ponto identifica de forma mais clara os elementos da música popular que aparentam serem imitados/parodiados na música de Encina,

---

51 M. MANZANO, «Hay raíces populares», (v. n. 26), pp. 21, 25-26.

52 M. MANZANO, «Hay raíces populares», pp. 23-24.

como o compasso ternário (que apresentáramos hoje como 6/8), passagens em ostinato, melodias de tipo semicircular e textos que tentam imitar um suposto dialecto popular: *Antonilla es desposada, Daga baillemos, Nuevas te trayo carillo, Pedro y bien te quiero, Quedate carillo, Tan buen ganadico e Ya soy desposado*.

Mais recentemente, há que considerar a publicação de Isabella Tomassetti dedicada ao vilancete de amor cortesão. A autora defende o desenvolvimento independente da canção culta espanhola, que utilizou elementos de canções populares castelhanas<sup>53</sup>. Os cancioneros do séc. XV que sobreviveram sem notação musical atestam uma separação entre os papéis do músico e do poeta. Para a autora, a ausência da notação musical indicaria (posição que poderá ser polémica) que o repertório aí contido nunca foi preparado ou anotado com a intenção de ser cantado (com ou sem acompanhamento instrumental)<sup>54</sup>.

### I.3 - Continuidades formais

Pacholczyk no seu estudo revê a velha teoria de Ribera, que o *zajal* árabe estaria na base das formas fixas utilizadas pelos *trouvères* franceses<sup>55</sup>. Apesar de existirem elementos que sustentem a posição de Ribera, a fragilidade dessa teoria estaria na ausência de fontes musicais do período árabe que permitissem comprovar essa hipótese. Tal foi o argumento principal utilizado pelos musicólogos que criticaram posteriormente o trabalho de Ribera. Pacholczyk tenta neste artigo utilizar a metodologia de Mantle Hood, que pode elucidar aspectos de tradições musicais no passado utilizando ferramentas para estudar tradições musicais no presente<sup>56</sup>.

---

53 Isabella TOMASSETTI, *Mil cosas tiene el amor: El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, Teatro del Siglo de Oro – Estudios de Literatura 106, 2008, p. 115.

54 I. TOMASSETTI, *Mil cosas tiene el amor*, pp. 188-119.

55 Jozef M. PACHOLCZYK, «The Relationship Between the Nawba of Morocco and the Music of the Troubadours and Trouvères», *The World of Music*, vol. 25, 1983, pp. 5-6.

56 J. PACHOLCZYK, «The Relationship Between the Nawba», p. 7.

Segundo Pacholczyk, têm que ser respeitadas duas condições para que tal estudo comparativo seja válido: que exista uma expectativa razoável que a tradição hoje estudada possa reflectir a tradição num período mais afastado, ou transpondo para o tema desta dissertação, que os elementos músico-formais (e por extensão outros elementos musicais) renascentistas possam reflectir práticas musicais medievais. A segunda condição reporta-se à existência de semelhanças ao nível da forma (do *virelai* das CSM para o vilancete) e talvez outros elementos musicais<sup>57</sup>.

Como oposição à hipótese que a música árabe tenha sido fonte de alguma influência na música árabe-andalusa ou na música medieval ibérica podemos destacar o artigo de 1946 de Marius Schneider como um dos melhores exemplos dessa reacção contra a tese de Ribera<sup>58</sup>. Recorrendo a um tipo de discurso que na época era transversal ao discurso académico-científico, onde a questão racial era o elemento que distinguia as diversas culturas, Schneider afirma que não existe (ou é muito duvidosa) essa influência porque não encontrou nenhum vestígio na música medieval ibérica (CSM), nas suas análises musicais comparativas utilizando recolhas etnográficas, de quaisquer indícios de música árabe no seu sentido mais «puro», ou seja, a música dos povos nómadas da península arábica dos sécs. VII-VIII<sup>59</sup>. Se retirarmos toda a bagagem de carácter duvidoso da questão racial, substituindo eventualmente substituindo o termo «raça» pelo «cultura», podemos considerar que essa crítica não é na verdade nenhuma prova de que não tenha existido influência da cultura árabe na cultura medieval ibérica, pois se havia algo que caracterizasse a cultura árabe durante a sua expansão e consolidação era a capacidade de absorver, integrar e transmitir elementos das culturas com as quais se ia deparando, fossem eles elementos das culturas persa, síria, bizantina, berbere ou hispânica.

Um outro artigo relevante e que tenta demonstrar que as continuidades formais são importantes para determinar uma ligação de facto, é o estudo de Leo Plenckers de 1993, onde se sustenta a ideia de que é através da análise e

57 J. PACHOLCZYK, «The Relationship Between the Nawba», (v. n. 55), p. 7.

58 Marius SCHNEIDER, «À propósito del influjo árabe: ensayo de etnografía musical de la España medieval», *Anuario Musical*, 1946, vol. 1, pp. 31-141.

59 M. SCHNEIDER, «À propósito del influjo árabe», p. 60.

comparação da estrutura poético-musical entre a estrutura mais recorrente das CSM e da *sana'i* da Argélia, que o autor considera ser uma descendente directa da *muwaxxah* andalusa, que podemos encontrar uma prova clara da ligação entre o repertório mariano e a cultura árabe-andalusa<sup>60</sup>.

Factor relevante para esta dissertação está nesta reflexão que espelha o que foi referido anteriormente neste capítulo sobre Mantle Hood. Segundo estes investigadores, é de facto possível efectuar um trabalho comparativo entre períodos históricos diferentes, desde que se consiga estabelecer com um grau razoável de certeza, que as tradições musicais eram estáveis e que realmente existem elementos e características musicais com um nível de semelhança suficientemente relevantes entre as duas (ou mais) tradições a serem analisadas. Assim Pacholczyk ao analisar a *nawba* marroquina e, principalmente os conjuntos de canções (*sana'i*) pertencentes à *nawba*, encontra pontos de semelhança ao nível da forma musical com as formas fixas do repertório trovadoresco (nomeadamente o *virelai*)<sup>61</sup>. De facto, não existiam fontes musicais na altura em que o artigo foi escrito que possam indicar qual a direcção da influência, se foi do espaço cristão para o muçulmano, ou vice-versa<sup>62</sup>. Contudo e apesar do conteúdo deste artigo estar fora do ponto de vista cronológico do tema desta dissertação, expusemos uma metodologia para o tipo de análise comparativa sobre a qual se irá centrar uma parte importante deste trabalho.

A questão da continuidade das formas musicais deve ser o elemento onde é mais notório a existência de uma ligação entre o repertório das CSM e dos vilancetes renascentistas. De facto, desde os primeiros estudos sobre as CSM que a similitude da forma musical mais recorrente das mesmas (o *virelai*) com a forma musical dos vilancetes tem sido colocada como um sinal claro de uma ligação ou continuidade entre os dois períodos e estilos musicais.

Um facto que é essencial referir é a introdução das formas fixas no séc. XIII na música ocidental europeia. Esta questão está intimamente ligada, segundo Ribera,

60 Leo J. PLENCKERS, "The Cantigas de Santa Maria and the Moorish Muwashshah: Another Way of Comparing Their Musical Structures", *Revista de Musicología*, vol. 16 nº 1, 1993, pp. 354-7.

61 J. PACHOLCZYK, "The Relationship Between the Nawba», (v. n. 55) pp. 7-13.

62 J. PACHOLCZYK, "The Relationship Between the Nawba», p. 13.

com a música andaluza e oriental (mais antiga do que a europeia), já que ambas as tradições utilizam as mesmas estruturas técnicas e poéticas, estando essas estruturas reflectidas na música francesa em formas como o *rondeau* [e o *virelai*]<sup>63</sup>.

A utilização do *zajal* é tida também como uma das ligações com a tradição lírica árabe-andalusa, expondo alguns exemplos concretos de vilancetes no MP4 (*Tres morillas me enamoram*), com a suspeita de que ainda existem elementos musicais da música árabe no MP4<sup>64</sup>. Ribera, no capítulo final, traça a ligação da música do MP4 com as CSM, ao afirmar: «Las melodias del *Cancionero de Palacio* nos sirven para conocer las de las *Cantigas*, compuestas dos o tres siglos antes»<sup>65</sup>.

Anos após a publicação de Anglés, foi editado no México o *Cancionero de Upsala*, por Mitjana, Pope e Gay<sup>66</sup>. No estudo introdutório de Isabel Pope<sup>67</sup>, esta elabora uma análise da estrutura formal poético-musical dos vilancetes polifónicos renascentistas. Pope traça também uma linha de continuidade entre as CSM e o vilancete renascentista. Quanto à estrutura formal a existência do *estribillo* (com 2, 3 ou 4 versos), a *mudanza* (introdução de material contrastante) e a *vuelta* (repetição integral ou parcial do material do refrão) segue um esquema formal característico pertencente a uma tradição peninsular, com um carácter popular ou popularizante<sup>68</sup>. Este esquema é utilizado tanto nas CSM como nas peças do MP4 (que Pope identifica como o *Cancionero de Barbieri*), sendo que nas CSM a repetição do refrão é claramente identificada, enquanto que no MP4 essa indicação está ausente. Na *vuelta* renascentista, a repetição do refrão é quase sempre parcial e mais simples que nas CSM, as quais mostram a consciência estética do autor medieval, na sua intenção em criar diversas elaborações relativamente a essa secção da cantiga<sup>69</sup>.

---

63 J. RIBERA, *La musica arabe*, (v. n. 32), p. 185.

64 J. RIBERA, *La musica arabe*, p. 157.

65 J. RIBERA, *La musica arabe*, p. 178.

66 Rafael MITJANA, Isabel POPE & Jesús Bal y GAY, *Cancionero de Upsala*, México, El Colégio de Mexico, 1944.

67 MITJANA, POPE & GAY, *Cancionero de Upsala*, pp. 15-41.

68 MITJANA, POPE & GAY, *Cancionero de Upsala*, p. 15.

69 MITJANA, POPE & GAY, *Cancionero de Upsala*, p. 25.



O aparecimento das formas fixas na música ocidental na Idade Média (virelai, rondeau, lauda) está ligado, segundo Pope, à alternância na execução entre um solista e um coro, o que indica uma execução responsorial das canções<sup>70</sup>.

Para Pope, existe um elemento que liga as CSM com o repertório renascentista, como o são algumas das peças do *Llibre Vermell* de Montserrat (que ela coloca no séc. XIV), onde se encontram o que considera os primeiros vilancetes polifónicos, *Stella splendens* e *Mariam matrem*<sup>71</sup>. A diferença das peças do *Llibre Vermell* com as CSM estará no carácter mais “erudito” destas últimas, enquanto que as peças catalãs revelam um fundo mais popular, evidenciando a participação da comunidade na liturgia<sup>72</sup>.

Pope coloca-se na mesma linha de Anglés no que diz respeito à questão da influência da música árabe-andalusa. Refere o trabalho de Ribera e o facto da existência do *zajal* poder indicar uma ligação com o vilancete, pelo menos do ponto de vista poético. A ausência de fontes musicais desse período, torna problemática a sustentação da posição de Ribera, pelo simples facto de não haver material melódico que possa ser utilizado para confrontar com o repertório medieval. Devido a esta circunstância, a autora defende a ideia de que seriam as formas líricas latinas a base para as formas fixas das canções medievais. Apesar desse facto, Pope admite algum ponto de contacto entre a cultura árabe e a cristã, principalmente no que diz respeito ao instrumentário e práticas de execução<sup>73</sup>, inclusive algumas melodias<sup>74</sup>.

Resumindo, nos vilancetes do séc. XVI desaguam toda uma série de tradições e práticas poético-musicais ibéricas, desde a tradição litúrgica (*conducti*, sequências) como a popular (*zajal* e a cultura árabe-andalusa, temas como a serrana), tradição francesa (formas fixas como indicação da execução coral/responsorial).

---

70 MITJANA, POPE & GAY, *Cancionero de Upsala*, (v. n. 66), p. 17.

71 MITJANA, POPE & GAY, *Cancionero de Upsala*, p. 32.

72 MITJANA, POPE & GAY, *Cancionero de Upsala*, p. 33.

73 MITJANA, POPE & GAY, *Cancionero de Upsala*, p. 28. Pope indica como fonte para esta afirmação as iluminuras das CSM, as referências a instrumentos árabes no LBA e as melodias indicadas como árabes por Salinas no seu *De musica libri septem*, além de alguns vilancetes existentes no MP4, como o *Tres morillas m' enamoran*, f. 16.

74 MITJANA, POPE & GAY, *Cancionero de Upsala*, pp. 27-28.

Dez anos mais tarde, a autora supracitada publicaria um artigo dedicado à análise da forma do vilancete<sup>75</sup>. Na última parte do mesmo, após ter feito um estudo mais sistemático das formas dos vilancetes existentes no MP4, escreveu uma secção sobre a história da forma poético-musical do vilancete, desde a Idade Média. É neste ponto que uma vez mais Pope refere a ligação entre as CSM, a poesia lírica do séc. XIV-XV e o período renascentista. Apesar das géneses do vilancete (*villancico*) e da cantiga (*canción*) terem sido no mesmo período, a diferença está em que o vilancete manteve sempre uma relação próxima com a tradição popular e oral. Essa característica é visível através da utilização por Santillana de refrões de canções populares nos seus poemas, sendo depois glosados consoante um estilo mais erudito e artístico. Tal facto pode também implicar a importação de melodias de carácter popular<sup>76</sup>. Apesar de não existir música nas fontes do séc. XIV e XV, Pope indica mais uma vez as CSM como uma fonte essencial para o estudo das formas poético-musicais do séc. XIII, já que a esmagadora maioria deste repertório enquadra-se perfeitamente nos modelos formais analisados para os vilancetes polifónicos renascentistas na primeira parte do artigo<sup>77</sup>.

#### I.4 - Continuidades rítmicas

Como já foi referido anteriormente, existe a referência a uma «tradição» musical popular no trabalho de Francisco Salinas, que na última parte da sua obra, ao expôr a teoria rítmica, utiliza como exemplos práticos vilancetes que designa como populares<sup>78</sup>. Debruçar-nos-emos mais adiante sobre estes exemplos em maior profundidade.

---

75 Isabel POPE, «Musical and Metrical Form of the Villancico», *Annales musicologiques*, vol. 2, 1954, pp. 189-214.

76 I. POPE, «Musical and Metrical Form of the Villancico», p. 207.

77 I. POPE, «Musical and Metrical Form of the Villancico», pp. 208-9.

78 F. SALINAS, *Siete libros sobre la musica*, (v. n. 25), p. 591.

Antes de se iniciar a exposição dos diversos estudos sobre as possíveis continuidades rítmicas entre as CSM e os vilancetes, consideramos fundamental apresentar previamente uma visão sintética das diversas teorias ou correntes de análise rítmica das CSM, que é seguramente bem mais polémica e de interpretação mais difícil do que a notação mensural presente nos vilancetes renascentistas.

Neste ponto e à semelhança de outros subcapítulos, iniciamos esta discussão com o trabalho de Ribera. Para ele os padrões rítmicos que considera existir nas CSM têm origem na música árabe, definidos pelas acentuações rítmicas indicadas pela notação musical. Ribera admite a existência de ritmos de padrão ternário e binário<sup>79</sup>. A grande maioria das publicações sobre a música árabe que Ribera refere ignoram completamente, segundo a sua opinião, a parte histórica. Este estudioso interpreta a notação das CSM tendo com base o códice de Toledo, e elabora uma tabela com os padrões rítmicos árabes por ele definidos, comparando-a com os modos rítmicos franceses<sup>80</sup>; contudo, as suas fontes não aparecem claramente identificadas<sup>81</sup>.

Padrões rítmicos e correspondência com os modos rítmicos como identificados por Ribera<sup>82</sup>:

1º e 2º modo = 1º e 2º Rámel

3º e 4º modo = 1º e 2º Taquil

5º modo = Hezech

6º modo = Majurí

A problemática da metodologia de Ribera na interpretação da música das CSM, foi considerar que as figuras musicais nas CSM representam não diferenças de duração, mas sim de intensidade:

---

79 J. RIBERA, *La musica de las Cantigas*, (v. n. 33), *passim*.

80 J. RIBERA, *La musica de las Cantigas*, p. 111.

81 Manuel Pedro FERREIRA, «Rhythmic paradigms in the 'Cantigas de Santa Maria': French versus Arabic precedent», *Plainsong and Medieval Music*, vol. 24 nº 1, Abril 2015, p. 3 (n. 7).

82 J. RIBERA, *La musica de las Cantigas*, p. 111.

La primera tentative fue la de seguir el método simplista de dar valor constante a la misma figura de nota. Pero éste no dió resultado constante a la misma figura de nota. Era el mismo que otros habían intentado antes aplicar, sin éxito; de modo que se tropezó con los mismos obstáculos. Había que partir de otra hipótesis. Se me ocurrió entonces que las distintas figuras de las notas, en vez de indicar distinta duración, indicaban distinta intensidad<sup>83</sup>.

Esta interpretação levou-o a considerar que o que está exposto na notação musical será, no fundo, a reprodução de combinações de diferentes períodos rítmicos e padrões rítmico-acentuais. Tendo-se recolhido esses padrões poder-se-ia traçar correspondências entre os padrões descobertos nas CSM e os padrões existentes na tratadística musical europeia da época que coincida com os autores orientais<sup>84</sup>.

Um exemplo de transcrição rítmica feita por Ribera é a sua conversão da notação musical de *punctum-punctum-punctum* oblongo em semicolcheia-colcheia-colcheia com pausa, equivalente ao 4º modo rítmico. Mas as transcrições de Ribera não são consistentes. Aparentemente ele valoriza, de forma geral, a acentuação do texto/palavra e é a partir daí que aplica os modos rítmicos. Por exemplo, as CSM que ele descreve como segundo taquil deveriam ser como o 4º modo, mas nos exemplos referidos (CSM 74, 10 entre outras) Ribera inverte o padrão, que passa a ser colcheia pontuada - semicolcheia - colcheia devido, ao que parece, à acentuação da palavra. Colocamos a possibilidade de Ribera ter alterado o padrão rítmico tendo em conta o que ele considerava ser indicado na música como intensidade ou acentuação, ou talvez, para além da notação, a atenção ao texto e à prosódia(?); o problema reside na sua inconsistência metodológica. Apresentamos de seguida alguns exemplos da transcrição musical de Ribera para efeitos de comparação da interpretação rítmica

---

83 J. RIBERA, *La musica arabe*, (v. n. 32), pp. 181.

84 J. RIBERA, *La musica arabe*, pp. 181-82.

com outras transcrições. A interpretação melódica de Ribera é bastante discutível devido ao facto de ele aplicar os princípios do tonalismo às melodias das cantigas.

Exemplo 1 – J. RIBERA, *La musica de las Cantigas*, p. 160, H. ANGLÉS, *La música de las Cantigas*, vol. II – *Transcripción*, p. 76. Refrão da CSM 68<sup>85</sup>.

CSM 68

Ribera  
To (68)

[A Gro - ri - o - sa gran - des faz mi - ra - gres, por dar a nós paz.]

Anglés  
E (68)

A Gro - ri - o - sa gran - des faz mi - ra - gres, por dar a nós paz.

Observação: Os sinais colocados em cima da pauta indicam as plicas, circunflexo é plica descendente, em forma de V plica ascendente.

O refrão, tal como Ribera o transcreveu, é quase idêntico à interpretação de Anglés, e coloca quase sempre bem (na nossa opinião) os acentos rítmicos e textuais. Anglés e Ribera resolveram de forma diferente a interpretação rítmica na cadência do refrão, o que implica uma colocação diferente do texto nas duas transcrições musicais. Ribera resolveu a cadência ignorando o padrão que identificou; também interpretou incorrectamente a plica. O momento problemático na versão de Ribera surge na estrofe, exactamente porque Ribera aparentemente ignorou o sistema que utilizou no refrão ao colar uma das figuras (*punctum oblongo*) à ligadura inicial e tornou o padrão irreconhecível, como podemos observar no Exemplo 2, a seguir.

<sup>85</sup> Ribera não coloca o texto da cantiga na sua transcrição musical, mas por uma questão de coerência na edição decidimos acrescentar o texto entre parêntesis rectos em todos os exemplos com transcrições de Ribera que utilizamos nesta dissertação. Na versão musical de Anglés, o apóstrofo colocado na pauta indica, segundo a sua interpretação, uma separação entre duas frases musicais.

Exemplo 2 – J. RIBERA, *La musica de las Cantigas*, p. 160 (estrofe da CSM 68), Pauta inferior: Edição diplomática das CSM<sup>86</sup>, CSM 68 (códice To).

1ª frase da estrofe

2ª frase da estrofe

1ª frase da estrofe

2ª frase da estrofe

Exemplo 3 - J. RIBERA, *La musica de las Cantigas*, pp. 127-8. Refrão da CSM 10. Pauta inferior: Edição diplomática das CSM<sup>87</sup>, CSM 10 (códice To). Refrão da CSM 10.

Ribera To (10)

[Ro - sa das ro - sas e Fror das fro - res. Do - na do - nas Se - nnor das se - nno - res.]

86 A edição diplomática das CSM está disponível em formato digital. Manuel Pedro FERREIRA (dir.), , Lisboa, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 3 vols. (vol. I – Códice de Toledo, vol. II – Códice rico, vol. III – Códice dos músicos), 2017, edição bilingue (PT-EN), <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>>. Para este exemplo, ver desta edição o vol. I - Códice de Toledo, p. 75 [acedido a 9/1/2019].

87 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, vol. I - Códice de Toledo, p. 15. [acedido a 9/1/2019].

No exemplo 3 Ribera não segue de uma forma consistente nas duas frases musicais o padrão rítmico (colcheia pontuada - semi-colcheia - colcheia) por ele identificado logo na primeira frase.

Exemplo 4 - J. RIBERA, *La musica de las Cantigas*, pp. 158-9, H. ANGLÉS, *La música de las Cantigas*, vol. II – *Transcripción*, p. 75. Refrão da CSM 67.

CSM 67 (To 65, E 67)

Ribera To (65)

Anglés E (67)

A Re - y - nna gro - ri - o - sa tant' é de gran san - ti - da - de

Ribera To (65)

Anglés E (67)

que con es - to nos de - fen - de do dem' e da sa mal - da - de.

No exemplo 4 podemos ver que, por vezes e apesar da inconsistência da interpretação musical de Ribera, a sua versão não é muito diferente da de Anglés que costuma ser bastante mais consistente e fiável, e as semelhanças são tanto do ponto de vista melódico como rítmico, com as diferenças a reflectirem o modelo tonal que Ribera aplica na melodia da cantiga.

Um outro elemento que será relevante referir quanto às observações de Ribera é a questão dos traços na notação musical. Advoga a possibilidade de alguns

traços sugerirem o prolongamento rítmico da nota anterior<sup>88</sup>. Na transcrição musical, Ribera utiliza o ponto de aumentação quando considera a existência esta situação. Afirmar que o copista utiliza os mesmos sinais musicais para anotar realidades musicais distintas por falta de repertório notacional que permitisse transpor para a notação as diferentes matizes rítmicas<sup>89</sup>. Refere o fenómeno de duração e intensidade dos sons que têm de ser apontados com a mesma notação<sup>90</sup>. Para Ribera, as ligaduras representam subdivisões em tempos fortes<sup>91</sup>. No fundo, determina qual o padrão rítmico de cada cantiga e aplica-o de forma mecânica, interpretando as dúvidas sempre com base nesse padrão. Um dos exemplos da forma problemática como Ribera tenta explicar a sua interpretação da mesma sequência notacional na cantiga, é na CSM 61 (To 47) em que o padrão pode-se ler como *hezch* (binário) ou como *ramel* (1º modo), como determinar então qual o padrão correcto com o sistema de Ribera? A sua opção é afirmar que esta é uma tocata de alaúde(!) logo só pode ser binária, além de que os ritmos ramal têm muitas vezes subdivisões no golpe forte, ao contrário deste exemplo.

A análise rítmica de Ribera é muito subjectiva, mas tem pontos interessantes, como a questão da intensidade e da acentuação. A notação não indica obviamente, intensidade, mas a proposta em utilizar a acentuação como elemento para identificar o padrão rítmico é interessante.

A posição de Anglés evoluiu entre a década de 1920 e as posteriores, acabando por não ser demasiado rígida. Numa primeira fase aplicou os modos franceses de forma literal, mas mais tarde admitiu a existência de influências da música popular, também por questões ideológicas, mas colocando de parte qualquer influência da música árabe nas CSM<sup>92</sup>. A transcrição rítmica de Anglés, na sua edição de 1943-1958, é parcialmente baseada na notação francesa pré-franconiana

---

88 J. RIBERA, *La musica de las Cantigas*, (v. n. 33), p. 114.

89 J. RIBERA, *La musica de las Cantigas*, (v. n. 33), p. 115.

90 *Ibidem*.

91 Como ele indica no exemplo 1 e exemplo 2 (segundo Taquil), J. RIBERA, *La musica de las Cantigas*, p. 116, n. 3 na segunda coluna.

92 H. ANGLÉS, *La música de las Cantigas* (v. n. 42), *passim*.



subordinada aos seis modos rítmicos parisienses, em que a configuração gráfica determina o padrão rítmico. Admite, contudo, a presença de ritmos binários a par dos ternários.

Roberto Pla na sua transcrição das CSM aplica os padrões métricos clássicos de uma forma literal nas CSM. É uma visão curiosa mas demasiado rígida e ignora a maior parte dos elementos musicais que se podem retirar da notação musical. É uma imposição demasiado teórica e abstracta que, no fundo, não respeita o trabalho dos copistas que colocaram a notação musical nos códices marianos<sup>93</sup>.

Ismael de la Cuesta analisa o ritmo das CSM de duas formas, primeiro na corrente mais dominante da sua época (anos 70) vindo dos estudos da música trovadoresca, em que o ritmo era livre e muito flutuante e referindo igualmente a possibilidade do ritmo musical das CSM ser realizado segundo as medidas estandardizadas dos pés métricos do verso clássico<sup>94</sup>. Mais tarde, recupera a teoria de Pla mas de forma mais flexível<sup>95</sup>.

A interpretação rítmica de Manuel Pedro Ferreira parte de um modelo semi-mensural, mas que admite a utilização de ritmos da teoria árabe (influência do Al-Andaluz) adaptados à notação musical ocidental. Nos seus trabalhos mais antigos

---

93 Roberto PLA SALES, *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio: Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*, Madrid, Música Didáctica, 2001.

94 Ismael Fernández de la CUESTA, «Cantigas de Santa María» in *Historia de la música española*, Madrid, Alianza Editorial, vol. I, 1983, pp. 295-306 [pp. 302-03]. Ver também do mesmo autor: «Los elementos melódicos en las Cantigas de Santa María», *Revista de Musicología*, vol 7 nº 1, 1984, pp. 5-44 [pp. 7-8]; «Alfonso X, El rey trovador» in *Alfonso X y Ciudad Real: Conferencias pronunciadas con motivo del VII Centenario de la muerte del Rey Sabio, 1284-1984* (eds.: Luís Rafael Villegas Díaz e outros), Ciudad Real, Comisión Municipal de Cultura, 1986, pp. 69-77 [pp. 75-76]; «La música en la lírica castellana durante la Edad Media» in *Actas del Congreso Internacional 'España en la Música de Occidente'*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música-Ministerio de Cultura, vol. 1, 1987, pp. 34-43 [p. 38].

95 Ismael Fernández de la CUESTA, «Las Cantigas de Santa María. Replanteamiento musicológico de la cuestión», *Revista de Musicología*, vol. 10 nº 1, 1987, pp. 15-37 [pp. 21-26]; Ver do mesmo autor: «Les traits d'acuité et de longueurdans le traitement musical de l'accent rythmique des 'Cantigas de Santa María'», *Revue de Musicologie*, vol. 73, 1987, pp. 83-98; «Claves de retórica musical para la interpretación y transcripción del ritmo de las Cantigas de Santa María» in *Literatura y Críandade. Homenaje al Prof. Jesús Montoya (con motivo de su jubilación): estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica* (eds.: José Manuel Alonso García, María Luisa Dañobeitia Fernández, Antonio Rafael Rubio Flores), Granada, Editorial Universidad de Granada, 2001, pp. 685-718. Este último artigo foi publicado também em: *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, vols. 10-11, 2003-2004, pp. 19-54.

Ferreira segue a linha de Anglés, admitindo porém uma maior influência do contexto rítmico da cantiga, e uma maior criatividade do apontador musical no momento de conciliar o sistema de notação com a realidade musical<sup>96</sup>.

Now, if there was - as Max Lütolf put it - a conflict, a tension between the notational technique and the original music of the *Cantigas de Santa Maria* [itálico no original], one should be aware of the different elements co-existing in this repertoire: their novelty, or their ancestry, their rivalry, or their adjustment, could not help but be mirrored in the transcription. Keeping this in mind, we should be able to search for the kind of compromise that the copyists arrived at and that we still call "notational inconsistency"<sup>97</sup>.

Mais recentemente, Manuel Pedro Ferreira aplica o modelo árabe (mas utilizando as fontes que se conhecem hoje, bastante mais ricas e fiáveis do que no período em que Ribera escreveu as suas publicações) sobre as cantigas incapazes de serem interpretadas segundo o modelo rítmico francês. Actualmente Manuel Pedro Ferreira considera haver uma sobreposição em algumas cantigas dos dois modelos, abordando as CSM como caso de confluência de culturas musicais<sup>98</sup>.

Pedro Lopez Elum na sua publicação sobre o códice de Toledo elabora uma análise rítmica baseada na teoria de Lambertus, aplicada de uma forma literal e nem sempre correcta; impõe mecanicamente um modelo teórico, ignorando (ou não

---

96 Manuel Pedro FERREIRA, *O som de Martin Codax: Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa, UNISYS – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

97 Manuel Pedro FERREIRA, «Some Remarks on the Cantigas», *Revista de Musicología*, vol. 10 nº 1, 1987, p. 116. [separata]

98 Manuel Pedro FERREIRA, «Andalusian Music and the Cantigas de Santa Maria», *Cobras e Som. Papers from a Colloquium on the Text, Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*, Oxford, Legenda, 2000, pp. 7-19; «Rondeau and virelai: the music of Andalus and the 'Cantigas de Santa Maria'», *Plainsong and Medieval Music*, vol. 13 nº 2, 2004, pp. 127-40; *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular, vol. 1: Música palaciana*, Lisboa, Imprensa Nacional/Fundação Calouste Gulbenkian, 2009; «Editing the 'Cantigas de Santa Maria': Notational Decisions», *Revista Portuguesa de Musicologia - Nova Série*, vol. 1 nº 1, 2014, pp. 33-52; «Rhythmic paradigms in the 'Cantigas de Santa Maria': French versus Arabic precedent», *Plainsong and Medieval Music*, vol. 24 nº 1, Abril 2015, pp. 1-24.

tendo capacidade para identificar) as especificidades do repertório musical das CSM<sup>99</sup>.

Martin Cunningham na sua edição centrada apenas nas *cantigas de loor*, não assume um sistema geral (o que é plausível) já que as *cantigas de loor* têm uma posição muito particular dentro do repertório mariano, revelando terem origem ou serem influenciadas por diversas tradições), mas realiza transcrições musicais sérias de forma pragmática e casuística, evitando criar um modelo geral para todo o repertório das CSM<sup>100</sup>. Nesta linha de análise enquadra-se também o trabalho de Chris Elmes, lidando com as cantigas de forma individual<sup>101</sup>.

Wulstan em 2001, relaciona o repertório rítmico das CSM com a sua interpretação rítmica do repertório trovadoresco. Defende que a notação musical é em grande parte mensural pré-franconiana, mas que as inconsistências ou ambiguidades não se devem ler como uma infracção a um modelo teórico geral, e sim como variantes resultantes da própria função da notação musical da época, vista mais como um auxiliar de memória do que uma codificação rigorosa e exacta de parâmetros musicais, que podem reflectir características regionais da música<sup>102</sup>. Wulstan valoriza a análise de cada fonte musical de forma individual e, simultaneamente, em comparação com outras fontes musicais coevas<sup>103</sup>. Apesar disso o seu trabalho é problemático, uma vez que o autor não explicita de forma clara algumas assunções, como a questão do «ritmo de gaita» (apesar de referir esta característica na interpretação rítmica do repertório trovadoresco, nunca elabora

---

99 Pedro LÓPEZ ELUM, *Interpretando la música medieval del siglo XIII: Las Cantigas de Santa María*, Valencia, Publicacions Universitat de València, 2005. Recensão a esta publicação realizada por Manuel Pedro Ferreira em: *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, vol. 5, 2006-7, pp. 307-15.

100 Martin G. CUNNINGHAM, *Alfonso X, o Sábio: Cantigas de Loor*, Dublin, University College Dublin Press, 2000. Recensão realizada por Manuel Pedro Ferreira em: *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 11, 2001, pp. 203-8. Ver também: Martin G. CUNNINGHAM, *Sixteen Cantigas de Santa Maria with Dotted Rhythm*, Dublin, Carysfort Press, 2017.

101 Chris ELMES, *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: A Performing Edition*, Edinburgh, Gaïta, 4 vols., 2004-13.

102 David WULSTAN, *The Emperor's Old Clothes: The Rhythm of Mediaeval Song*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 2001, pp. 276-78.

103 D. WULSTAN, *The Emperor's Old Clothes*, p. 278.

uma definição rigorosa deste tipo de ritmo nem das condições para o seu reconhecimento)<sup>104</sup>.

Indispensável será referir o trabalho de Manuel Pedro Ferreira sobre as CSM. Nas suas publicações, analisa as cantigas sob vários ângulos, quer reposicionando a questão da influência da música árabe-andalusa, mas agora com uma metodologia mais fiável e sólida do que Ribera, identificando vários padrões rítmicos da teoria musical árabe nas CSM (como o caso da CSM 100), quer identificando uma forma poético-musical nas CSM como sendo originária da tradição árabe-andalusa, o rondel andaluz (forma musical: AB|BB AB). Quanto à relação com o MP4 (ou com a música renascentista), escreveu dois artigos onde expõe essas relações de uma forma mais precisa<sup>105</sup>.

Num artigo publicado em 2000, Manuel Pedro Ferreira refere, entre outros, um padrão rítmico, que designa por «'Second-Light-Heavy'», um padrão quinário com breve-semínima-breve (ou uma unidade de 2 pulsações-1 pulsação-2 pulsações)<sup>106</sup>. Esse padrão surge numa canção árabe-andalusa, que foi mais tarde transcrita por Francisco Salinas, *Calvi vi calvi / Calvi aravi*<sup>107</sup>. O mesmo já tinha sido referido por Marius Schneider que analisou igualmente a persistência deste padrão quinário na música renascentista ibérica e na música popular espanhola<sup>108</sup>. Na realidade, existem vários vilancetes com este padrão, indicados como tal na mensuração<sup>109</sup>. Existe pelo menos um exemplo em que o padrão não é reflectido pela

---

104 D. WULSTAN, *The Emperor's Old Clothes*, (v. n. 102), «Bagpipe rhythm», como por exemplo na p. 86 e *passim*.

105 M. FERREIRA, «Andalusian Music», (v. n. 98), *passim*; M. FERREIRA, «Rhythmic paradigms», (v. n. 98), *passim*.

106 M. FERREIRA, «Andalusian Music», (v. n. 98) p. 15. Ver também: Juan José REY, *Danzas cantadas en el Renacimiento Español*, s.l., Sociedad Española de Musicología, 1978, pp. 25-6.

107 F. SALINAS, *Siete libros sobre la musica*, (v. n. 25), p. 591.

108 Marius SCHNEIDER, «Studien zur Rhythmik Im "Cancionero de Palacio"» in *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científica, vol. II, 1958-1961, pp. 833-41. [versão consultada traduzida para português disponibilizada por Manuel Pedro Ferreira]

109 Os vilancetes indicados como 5/1 no MP4 são: *Las mis penas, madre*, Escobar, f. 43 (forma musical: AB|CCC AB) mão f; *Amor com fortuna*, Encina f. 63 (AB|CBCB AB) mão f; *Pensad ora'n al*, f. 87v (AB|A'A' AB) mão f; *Dos anádes, madre*, Anchieta, f. 107 (ABxx|A'A' ABxx) mão f; *De ser mal casada*, D<sup>o</sup> Fernandes, f. 119 (AA'|A'A' AA') mão f; *Con amores, mi madre*, Anchieta f. 231 (ABC|AA ABC) mão e.

mensuração, mas na análise rítmica é bastante óbvia a sua presença<sup>110</sup>. Ferreira afirma ainda:

The *Cancionero de Palacio* shows a few striking continuities with the CSM: for instance, the rhythmic pattern minim-crotchet, minim-crotchet, crotchet-minim, minim-crotchet (or dotted minim), which often recurs in this repertory, can already be found in at least ten CSM (34, 46, 104, 199, 232, 295=388, 300, 328, 345 and 398)<sup>111</sup>.

Num artigo seu mais recente, continuam a ser apontados paralelos entre as CSM e as canções renascentistas:

[...] a song by Juan del Encina [*Todos los bienes del mundo*] uses the same [rhythmic] pattern as CSM 269, but displacing the first long to the end [...] I have elsewhere explored the issues of syncopated and dotted rhythms in the *Cantigas* and their obvious relation to Arabic models [...] That similar rhythms penetrated the Hispanic popular tradition is attested by the romance *Enfermo estava Antioco* as presented in the sixteenth century by Estevan Daza. Dotted rhythms in the midst of slow, equal notes are also typical of the melodies associated with the romance *Paseavase el rey moro*, and are additionally found in *Quién ubiesse tal ventura*, published by Diego Pisador<sup>112</sup>.

Manuel Pedro Ferreira chama ainda a atenção para um padrão rítmico nas CSM, que em termos mais modernos, seria uma hemíola, onde a divisão rítmica será a combinação de um compasso 6/4 com 3/2, como por exemplo: 2+3+3+2+2+2+3+3+2+2<sup>113</sup>. Este tipo de padrão, em que se alternam divisões binárias com ternárias na mesma cantiga, surge na sua análise em diversas cantigas<sup>114</sup>, mas na

---

110 No vilancete *Y has jura Menga*, (ff. 208v-209), (ABCD | AEAEABCD) mão a.

111 M. FERREIRA, «Andalusian Music», (v. n. 98), p. 18.

112 M. FERREIRA, «Rhythmic paradigms», (v. n. 98), p. 12.

113 M. FERREIRA, «Rhythmic Paradigms», p. 19, CSM 166 (Ex 6b).

114 M. FERREIRA, «Rhythmic Paradigms», *passim*.

verdade é uma característica rítmica bastante frequente na música renascentista ibérica. Ferreira indica uma série de vilancetes de Encina onde este padrão surge<sup>115</sup>.

## I.5 - Continuidades literárias

Um dos trabalhos essenciais sobre o vilancete é o livro de Antonio Sánchez Romeralo<sup>116</sup>, em que analisa aprofundadamente diversas questões, como as suas origens e como posicionar o vilancete na problemática da poesia popular e/ou tradicional. Contudo, o seu trabalho centra-se exclusivamente na questão poética, deixando de parte a questão da transmissão do repertório musical. Apesar disso, consideramos ser importante referir aqui alguns pontos importantes da sua análise, nomeadamente quando expõe de forma bastante clara as diversas posições, desde o séc. XIX até à data do seu livro, sobre o que significa poesia popular, tradicional, escola popular, etc.

Romeralo traça primeiramente uma linha desde a última geração trovadoresca ibérica e os vilancetes do MP4, ao afirmar que durante a segunda metade do séc. XV surgem nos cancioneiros de Baena e Santillana vários poemas com um estilo e língua muito diferentes da tradição lírica medieval, por serem mais curtos e simples<sup>117</sup>. Já na tabela alfabética do MP4, as cantigas com o mesmo estilo poético estão identificadas claramente como vilancetes<sup>118</sup>.

---

115 M. FERREIRA, «Rhythmic Paradigms», (v. n. 98), p. 20, *Si habrá en este baldrés*, MP4 ff. 108v-109, *Levanta Pascual*, MP4, f. 110v, *Nuevas te trago, carillo*, MP4 ff. 200v-201, *Quién te traxo, cavallero*, MP4 ff. 202v-203, EH1 ff. 85v-86, *Un'amiga tengo hermano*, MP4 ff. 203v-204v, EH1 ff. 84v-85, *Pues amas, triste amador* (atribuição discutível), MP4 f. 252v. Manuel Pedro Ferreira refere também a existência desta característica em alguns romances ibéricos renascentistas. Veja-se: Thomas BINKLEY e Margit FRENK, *Spanish Romances of the Sixteenth Century*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, 14-5, 26, 80-1 citado por M. FERREIRA, «Rhythmic Paradigms», nota 64, p. 18.

116 Antonio Sánchez ROMERALO, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, Col.: Biblioteca Románica Hispánica - II Estudios y Ensayos, 1969.

117 A. ROMERALO, *El villancico*, pp. 12-13.

118 A. ROMERALO, *El villancico*, p. 19.

As diferentes versões do vilancete *Enemiga le soy, madre* e atribuições de autor (no MP4 tem como autor Juan de Espinosa e depois como anónimo), revelam que o texto circulava, baseado e fundamentado numa tradição. A música e as glosas seriam acrescentos elaborados pelos poetas e músicos literatos, adaptando esse repertório às exigências mais estritas dos seus meios culturais. Romeralo não coloca a possibilidade da música poder ser transmitida da mesma forma. A ausência de testemunhos documentais anteriores ao último terço do séc. XV indica necessariamente a presença de uma circulação dentro duma tradição oral, paralela à tradição lírica trovadoresca mais culta. Esta é a posição de Menéndez Pidal [1919], onde traça uma linha de continuidade aos níveis das temáticas, das personagens, formal e expressivo entre as cantigas de amigo e os vilancetes renascentistas<sup>119</sup>.

Então o que seria o vilancete? Juan del Encina afirma que vilancete é apenas o refrão inicial, a estrofe seria a glosa, copla, pés e vueltas. O exemplo escolhido para exemplificar esta noção é o *quodlibet* «Por las sierras de Madrid» atribuído a Peñalosa, que contém 4 vilancetes e um texto latino<sup>120</sup>, sendo vilancete apenas o refrão inicial que está presente em 4 vozes, em lugar da utilização mais comum que identifica como vilancete toda a unidade do poema, tanto o refrão como as glosas/estrofes.

Ao longo da introdução, Romeralo analisará a métrica do vilancete (desde os primeiros exemplos), e tenta demonstrar o carácter popular ou popularizante dos vilancetes. No MP4 refere o *Tres morillas me enamoram*, onde o refrão tem origem na tradição popular e a glosa reflecte a intervenção do poeta mais culto. Afirma igualmente a existência de vilancetes cortesões inspirados no estilo popular.

Romeralo coloca em foco a questão da relação do vilancete com a poesia popular ou popularizante. Esta questão não tem sido interpretada de forma uniforme ao longo do tempo. Covarrubias no seu *Tesoro de la lengua castellana* [1611], define claramente o termo *villanescas* (assim como os vilancetes) como canções dos vilões cantadas durante os seus tempos de ócio, separando mesmo este

---

119 A. ROMERALO, *El villancico*, (v. n. 116), pp. 22-23.

120 A. ROMERALO, *El villancico*, pp. 26-27.

termo da *villanella* de influência italiana. Para ele, os vilancetes e *villanescas* são criações originárias do meio popular (sem o definir exactamente), sendo que os cortesãos não se coibiram em imitar essas canções, recriando-as ao gosto dos meios sociais mais elevados<sup>121</sup>.

Para a corrente poética do séc. XIX, não se trata de indivíduos pertencentes a uma classe social (o tal terceiro estado) que compõem canções. A questão é colocada a um outro nível, mais abstracto, da existência de uma entidade, o Povo, em que o repertório popular (e falando aqui de repertório como um termo geral, desde ditados populares, contos, rituais, canções, etc...), seria uma manifestação colectiva espontânea de toda uma cultura partilhada e vivida, com raízes numa tradição secular<sup>122</sup>.

Toda esta doutrina folclorista foi negada no início do séc. XX com a reacção anti-romântica: o Povo recriava, imitava ou (nalguns casos) regurgitava os estilos e modelos dos centros culturais mais representativos. A base desta crítica anti-romântica centra-se na hipervalorização do indivíduo enquanto artista/criador, ou seja, não é possível uma existência de uma consciência/entidade comum, pois toda a obra criada é fruto de uma pessoa/data/local específico<sup>123</sup>.

Para Croce, continua a valorização do indivíduo quando fala sobre o conceito de poesia popular. Para ele, o autor desta poesia é sempre alguém com uma educação ou preparação literária (seja em que grau for) que teve contacto com uma vivência relacionada, segundo Croce, com a esfera do “Povo”, a sua simplicidade, ingenuidade de sentimentos e pensamentos. A tradição oral é um processo contínuo de transmissão e transformação em várias camadas sociais<sup>124</sup>.

Menéndez Pidal tenta traçar uma posição intermédia entre estes dois pontos, entre a “criação” colectiva do romantismo e a postura individualista do séc. XX. Menéndez Pidal prefere a expressão «tradicional» para fazer essa ponte. A poesia tradicional seria ao mesmo tempo individual, porque surge num indivíduo (assim

121 A. ROMERALO, *El villancico*, (v. n. 116), p. 90.

122 A. ROMERALO, *El villancico*, p. 91.

123 A. ROMERALO, *El villancico*, pp. 92-93.

124 A. ROMERALO, *El villancico*, pp. 93-95.



como as reelaborações dos materiais poéticos), mas também colectiva, pois existem diversos colaboradores e participantes na sua génese. É na reelaboração do texto/canto que está presente o carácter tradicional, possível apenas no que ele chama Povo-Nação. Existe uma dialéctica entre o jogral (no sentido de criador original) e o Povo (aquele que recebe o material e o reelabora/transforma)<sup>125</sup>: «(...) el término "popular" pasa ahora a designar simplemente un primer estadio en el proceso de divulgación de un canto»<sup>126</sup>.

É a assimilação desse canto por uma comunidade alargada que o identifica como um património comum e que define o que é o tradicional<sup>127</sup>. Segundo Menéndez Pidal o processo consta de três fases,: a criação individual/canção trovadoresca/literária; canção popular e a canção tradicional<sup>128</sup>.

Em seguida, referimos o conceito de escola popular, proposto por Baldi<sup>129</sup>, que Romeralo define como a percepção que existe nos processos de reelaboração e de tradição poética um património comum pertencente a uma comunidade, elemento esse que permite as diversas transformações, ou variantes sejam incorporadas nesse património sem destoarem.

Señala Baldi cómo en el concepto de reelaboración o de tradición ha de admitirse un elemento de "comunidad", que es lo que permite el entrecruce de variantes sin que las variantes desentonen<sup>130</sup>.

Para Romeralo é o estilo poético o elemento essencial na determinação do que pertence, ou não ao que denominaríamos poesia popular. A tradição lírica popular é determinada pela herança e reprodução de forma intuitiva de um estilo. A

---

125 A. ROMERALO, *El villancico*, (v. n. 116), pp. 96-97.

126 A. ROMERALO, *El villancico*, p. 97.

127 A. ROMERALO, *El villancico*, p. 98.

128 A. ROMERALO, *El villancico*, p. 100.

129 Veja-se Sergio BALDI, «Sul concetto di poesia popolare», *Leonardo*, vol. 5, 1946 (s. pp.) e *Studi sulla poesia popolare d'Inghilterra e di Scozia*, Roma, 1949, pp. 41-65 citado por A. ROMERALO, *El villancico*, (v. n. 116), nota 29, p. 99.

130 A. ROMERALO, *El villancico*, p. 100.

diferença entre as diversas escolas populares é fruto das diferenças de estilo, causadas pela deslocação do tempo e do espaço<sup>131</sup>.

Romeralo faz uma distinção entre a génese da variedade no romance e no vilancete: no romance pode ser apenas uma questão de memória, de incapacidade de retenção; num vilancete as alterações podem ser intencionais, ou seja, um processo de recriação do material<sup>132</sup>.

A tradição do romance é a transmissão do mesmo romance, mesmo que seja alterado ou transformado. Na lírica passa-se algo diferente, devido à sua pequena dimensão. A alteração do material provoca um processo criativo, já não é a mesma cantiga mas sim a sua mutação em algo novo, o que é transmitido são os lugares comuns, motivos, elementos formais, ou seja, fórmulas. A tradição lírica não é uma continuidade ininterrupta, mas a transmissão dum estilo. Essa tradição lírica partilha o uso dessas fórmulas genéricas, que podem estar presentes em diversos graus, consciente ou inconscientemente.

A canção lírica tradicional representa «un proceso colectivo de creación de estilo.» O vilancete é a canção «popular» do Renascimento<sup>133</sup>.

Os elementos que unem as cantigas de amigo (galego-portuguesa) aos vilancetes (castelhanos) seriam<sup>134</sup>: ao nível dos temas poéticos - a voz feminina, o carácter amoroso e a perda, a figura da mãe como confidente; ao nível das formas poéticas - analogias nas expressões sobre o sentimento e o paralelismo; ao nível das afinidades gerais - a proximidade geográfica, cultural, histórica, social e a existência de pontos de contacto entre as duas culturas.

Romeralo refere a cantiga (que designa como vilancete) «Al alba venid» como o melhor exemplo da ligação entre as duas tradições, unindo o castelhano com o arquétipo da cantiga paralelística galego-portuguesa<sup>135</sup>. O mesmo autor indica a possibilidade de existirem simultaneamente duas tradições paralelísticas: uma sem o

---

131 A. ROMERALO, *El villancico*, (v. n. 116), pp. 199-120.

132 A. ROMERALO, *El villancico*, pp. 122-124.

133 A. ROMERALO, *El villancico*, p. 125.

134 A. ROMERALO, *El villancico*, p. 316.

135 A. ROMERALO, *El villancico*, p. 325.

vilancete (aqui no sentido de representar o refrão inicial) como indica a tradição sefardita, e outra com o refrão inicial, como as «jarchas» parecem mostrar<sup>136</sup>.

## I.6 - Continuidades melódicas

Neste sub-capítulo a reflexão de Peter Jeffery sobre os possíveis meios de transmissão oral de um repertório, principalmente do ponto de vista melódico, é pertinente<sup>137</sup>. Embora o foco do seu trabalho seja o canto gregoriano, podemos transpor as questões por ele levantadas para o tema desta dissertação. O ponto principal referido pelo autor é a questão da utilização de fórmulas melódicas que se podem analisar comparativamente, ou seja, até que ponto podemos considerar e definir de forma rigorosa o que é uma fórmula melódica<sup>138</sup>. A questão mais relevante para o nosso trabalho de comparação melódica é perceber até que ponto o contorno e a estrutura melódica podem ser indicativos de uma ligação entre duas melodias. Jeffery refere a análise de Cowdery, que apresentaremos com maior detalhe no capítulo seguinte<sup>139</sup>.

O artigo de Preciado publicado na *Revista de Musicología* impulsionou esta dissertação<sup>140</sup>, onde identifica numa das vozes do *quodlibet* presente no MP4, *Por las sierras de Madrid* (f. 217v) de Francisco de Peñalosa, a frase melódica do início do refrão da CSM 79, de uma forma literal, quer ao nível melódico quer ao rítmico. No capítulo V esta questão será analisada de forma mais aprofundada. Porém, existem mais alguns indícios, embora escassos, de que algumas melodias das CSM tenham

136 A. ROMERALO, *El villancico*, (v. n. 116), p. 339.

137 Peter JEFFERY, *Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

138 P. JEFFERY, *Re-Envisioning Past Musical Cultures*, pp. 87-92.

139 P. JEFFERY, *Re-Envisioning Past Musical Cultures*, pp. 101-02.

140 Dionisio PRECIADO, «Pervivencia de una melodía de Las Cantigas en el “Cancionero Musical de Palacio”» in *Actas del Congreso “España en la Música de Occidente”* (eds.: Emilio Casares Rodicio, Ismael fernández de la Cuesta, José Lopez-Calo), Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música – Ministério de Cultura, 1987, vol. I, pp. 95-9.

sobrevivido noutros repertórios. Um exemplo é o referido, de forma muito superficial, por Judith Cohen ao comparar a CSM 153 com dois romances sefarditas muito posteriores à cantiga<sup>141</sup>. Um outro caso mais recente será a correspondência entre a CSM 419 e a melodia popular catalã, «La cançó del Lladre»<sup>142</sup>.

O trabalho de Judith Etzion e Susana Weich-Shahak é relevante na demonstração de como um repertório se pode transmitir ao longo do tempo e por um espaço geográfico amplo<sup>143</sup>, ao analisarem que tipos de correspondências melódicas existem entre os romances ibéricos renascentistas e os romances sefarditas recolhidos durante o séc. XX, tendo em conta elementos como a estabilidade e a variabilidade melódicas.

---

141 Judith R. COHEN, «A Reluctant Woman Pilgrim and a Green Bird: A Possible Cantiga Melody Survival in a Sephardic Ballad», *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, vol. 7, 1995, pp. 85-88.

142 Josep CRIVILLÉ I BARGALLÓ, «Algunas melodías medievales y sus interrelaciones con melodías tradicionales catalanas», *Nassarre – Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 19, 2003, pp. 177-194.

143 Judith ETZION, Susana WEICH-SHAHAK, «The Spanish and the Sephardic Romances: Musical Links», *Ethnomusicology*, vol. 32 nº 2, 1988, pp. 1-37. Ver também das mesmas autoras: «The Music of the Judeo-Spanish Romancero: Stylistic Features», *Anuario Musical*, vol. 43, 1988, pp. 221-55.

## Capítulo II - Elementos do repertório *trouvère* nas *Cantigas de Santa Maria*

### II.1 - Revisão da literatura sobre influências de vários repertórios nas CSM

Desde há um século têm-se realizado trabalhos de investigação sobre as fontes musicais das CSM<sup>144</sup>. Nos anos 20 do século passado, Julián Ribera não só entreviu influências árabes na música das CSM, como propôs que a cultura árabe era a sua matriz, posição que se revelou bastante controversa, como já foi referido no capítulo anterior<sup>145</sup>. No seu trabalho monumental sobre as CSM, Anglés centrou-se principalmente na análise da notação musical (nos códices do Escorial, E e T) rejeitando qualquer ligação à cultura islâmica e, em alternativa, procurou demonstrar o enraizamento das CSM na cultura ocidental europeia, tanto sacra como secular, indicando algumas apropriações literais melódicas (*contrafacta*)<sup>146</sup>. Na edição das CSM feita por Anglés está inserido um ensaio de Hans Spanke que consubstancia algumas relações entre as CSM e os *trobadors* principalmente através das formas musicais das canções (*canso*, *ballade*, *virelai*, *rondeau*, *lai*) e da métrica poética<sup>147</sup>. Mais recentemente Manuel Pedro Ferreira estudou os aspectos paleográficos e interpretativos da música das CSM, beneficiando de um conjunto de investigações sobre a música árabe que não estavam disponíveis anteriormente; o autor chegou à conclusão que existem de facto elementos da música árabo-andaluza nas CSM, nomeadamente na existência da forma musical de rondel andaluz e de padrões rítmicos não coincidentes com os da tradição francesa, mas documentados em âmbito islâmico<sup>148</sup>.

144 Este capítulo já foi parcialmente publicado numa versão anterior: «Trouvère Elements in the 'Cantigas de Santa Maria'» in *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections* (ed.: Manuel Pedro Ferreira), Kassel, Reichenberger/CESEM, 2016, pp. 69-86.

145 J. RIBERA, *La musica de las Cantigas*, (v. n. 33); *La musica arabe*, (v. n. 32); *La música de la jota aragonesa. Ensayo histórico*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1928; Zaragoza, Librería Certeza, 2003 (2ª edição); «La Música Andaluza antigua y su influencia», *Boletín Musical*, ano II - nº 14, 1929, pp. 1-4.

146 H. ANGLÉS, *La música de las Cantigas*, (v. n. 42), *passim*.

147 Hans SPANKE, «Die Metrik der Cantigas», em H. ANGLÉS, *La música de las Cantigas*, pp. 189-235.

148 M. FERREIRA, «Andalusian Music», (v. n. 98); «Indícios de contactos poético-musicais entre a cultura trovadoresca e a cultura árabo-andaluza», *Xarajib: Revista do Centro de Estudos Luso-*

Os trabalhos de Israel J. Katz e de Manuel Pedro Ferreira acrescentaram, relativamente a Anglès, mais informação acerca da influência da música sacra nas CSM<sup>149</sup>. Zoltán Fálvy, Francisco Oroz e Antoni Rossell, entre outros, centraram-se nas relações com o repertório dos *trobadors* da Occitània<sup>150</sup>. Contudo, as relações com o repertório do norte de França pouco têm sido analisadas, com excepção de alguns estudos sobre a relação das CSM com o repertório do *trouvère* Gautier de Coinci. Nos anos 30, Teresa Marullo estudou a relação dos conteúdos poéticos dos *Miracle de Nostre Dame* de Coinci e as CSM, chegando à conclusão de que não foram os livros de Coinci a fonte principal para as CSM<sup>151</sup>, opinião partilhada igualmente por Walter Mettmann<sup>152</sup>. Apesar da pertinência destes estudos, é necessário sublinhar que estas conclusões são baseadas na análise textual, excluindo-se qualquer análise musical.

---

Árabes, Silves: Centro de Estudos Luso-Árabes, nº 2, 2002, pp. 107-113; *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*, vol. 1: *Música palaciana*, Lisboa, Imprensa Nacional - Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, pp. 113-19; «Rondeau and virelai: the music of Andalus and the Cantigas de Santa Maria», *Plainsong and Medieval Music*, vol. 13 nº 2, 2004, pp. 127-40.

149 Israel J. KATZ, «Higinio Angles and the Melodic Origins of the 'Cantigas de Santa Maria': a Critical Overview», *Alfonso X of Castile the Learned King (1221-1284). An International Symposium*, (eds.: Francisco Márquez Villanueva, Carlos Alberto Vega), Cambridge - Mass., Department of Romance Languages and Literatures of Harvard University, 1990, pp. 46-75. Manuel Pedro FERREIRA, «The Influence of Chant on the 'Cantigas de Santa Maria'», *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, vols. 11-12, 1999-2000, pp. 29-40.

150 Francisco J. OROZ, «Melodie provenzali nelle 'Cantigas de Santa Maria'», *Text-Etymologie. Festschrift für H. Lausberg zum 75 Geburtstag*, Stuttgart, Franz Steiner, 1987, pp. 134-147. Paolo CANETTIERI, «Il contrafactum galego-portoghese di un descort occitanico» in *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, (ed.: Maria Isabel Toro Pascua), Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana - Universidad de Salamanca, 1994, pp. 209-17. Paolo CANETTIERI, Carlo PULSONI, «Para un estudio histórico-geográfico e tipológico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirescos» in *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, s.l., Galaxia, 1994, p. 11-50; «Contrafacta galego portoghesi» in *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (ed.: Juan Paredes), Granada, Servicio Publicaciones de la Universidad de Granada, vol. 1, 1995, pp. 479-97. Zoltán FÁLVY, «La Cour d'Alphonse le Sage et la musique européenne», *Studia musicologica*, vol. 25, 1983, pp. 159-70; *Mediterranean Culture and Troubadour Music*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, pp. 30-43. Antoni ROSSELL, «L'intermelodicità come giustificazione delle imitazioni metriche nella lírica trobadorica» in *Vettori e percorsi tematici nel mediterraneo romanzo*, (ed.: Fabrizio Beggato, Sabina Marinetti), Roma, Ed. Rubbettino, 2002, pp. 33-42; «Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lírica galego-portoghese» in *La lírica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003, pp. 167-222; *Literatura i música a l'edat mitjana: Lírica*, Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals, 2004; «La composición de las 'Cantigas de Santa María': Modelos e imitaciones», in *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península. Barcelona, 28-31 de maio de 2003* (eds.: Helena González Fernández, María Xesús Lama López), Barcelona, Edición do Castro-AIEG/Filoloxía Galega - Universitat de Barcelona, 2007, pp. 1233-44. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=328977>> [acedido a 6/12/2017].

151 Teresa MARULLO, «Osservazioni sulle 'Cantigas' di Alfonso X e sui 'Miracles' di Gautier de Coincy», *Archivum Romanicum*, vol. 18, 1934, pp. 495-539.

152 Walter METTMANN, «Os 'Miracles' de Gautier de Coinci como fonte das Cantigas de Santa Maria» in *Estudos Portugueses: Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, pp. 79-84.

Manuel Pedro Ferreira, em 2001<sup>153</sup> avaliou as relações musicais entre as cantigas de *loor* e a lírica trovadoresca galego-portuguesa e, relativamente à problemática das correspondências musicais entre os *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci e as CSM, apontou algumas inconsistências na publicação de Jacques Chailly na sua pretensão em revelar semelhanças nos conteúdos melódicos entre estes dois repertórios<sup>154</sup>. Esta publicação de Chailly serviu de base para um artigo de Frédéric Billiet<sup>155</sup> que aparentemente não identificou a problemática das comparações melódicas realizadas por Chailly entre Gautier de Coinci e as CSM; de facto, quando Billiet refere qualquer relação entre os *Miracles* de Coinci e as CSM utiliza sempre como base as transcrições de Chailly. No entanto, o contributo mais significativo deste autor está na apresentação de uma série de relações melódicas relevantes entre os *Miracles* e o repertório litúrgico e dos *trouvères*. Mais recentemente, o artigo de Disalvo e Germán faz uma análise comparativa mais consistente e sólida entre os repertórios musicais de Coinci e das CSM<sup>156</sup>, embora os autores afirmem que, em certos casos, as correspondências seguem a mesma estrutura musical que os tons salmódicos. Nestes casos, podemos assumir que essas correspondências são, provavelmente, fruto da utilização de um modelo melódico comum, a salmodia<sup>157</sup>.

## II.2 - Definição de conceitos para a análise musical comparativa

O objecto do nosso estudo são as CSM e os vilancetes do MP4, e a nossa análise musical baseia-se em estudos comparativos das suas frases musicais. Antes de darmos início essa análise, será importante definir uma série de conceitos

153 Manuel Pedro FERREIRA, «Afinidades musicais: as cantigas de loor e a lírica profana galego-portuguesa», in *Memória dos Afectos — Homenagem da Cultura Portuguesa a Giuseppe Tavani*, Lisboa, Colibri, 2001, pp. 187-205; ver também do mesmo autor: *Aspectos da Música Medieval*, (v. n. 153), pp. 71-87 [78].

154 Jacques CHAILLY, *Les chansons a la Vierge de Gautier de Coinci (1177[78]-1236). Édition musicale critique avec introduction et commentaires*, Paris, Heugel et Cie, 1959, pp. 44-46, 118-20 citado por M. FERREIRA, «Afinidades musicais», (v. n. 28), p. 195.

155 Frédéric BILLIET, «Gautier de Coinci est-il un compositeur?» in *Gautier de Coinci: Miracles, Music and Manuscripts*, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 127-47.

156 Rossi GERMÁN, Aníbal Santiago DISALVO, «El trovador y la rosa: Huellas de las 'chansons' marianas Gautier de Coinci en las 'Cantigas de Santa María' de Alfonso X», *Medievalia*, vol. 41, 2009, pp. 42-59.

157 R. GERMÁN, A. DISALVO, «El trovador y la rosa», p. 49.

essenciais, de uso frequente nos próximos capítulos (estrutura musical, frase musical, motivo musical, fórmula musical, contorno melódico, etc.). Estes conceitos, já foram discutidos e descritos por vários investigadores, mas é útil apresentar essas definições juntamente com a identificação dos seus aspectos mais relevantes para o nosso trabalho.

Comecemos pela estrutura de uma canção e pela reelaboração, ou ornamentação, do material melódico. Segundo Manuel Pedro Ferreira,

«Estrutura» refere tanto o conjunto de pontos de referência e de relações subsistentes que unifica a sucessão dos sons, como a forma mais simples que uma melodia concreta possa assumir. Por «ornamentação», entende-se a elaboração e reelaboração da sua textura<sup>158</sup>.

A frase musical é o elemento-base com o qual todo o nosso trabalho comparativo se irá cimentar. Gerardo Huseby, no seu artigo sobre os parâmetros melódicos das CSM, dá uma definição de frase musical que se centra não apenas nos seus elementos puramente melódicos, mas também na sua função distintiva, discutindo a relevância para o cantor/músico/poeta e para a audiência de cada momento da frase

Es necesario aclarar aquí que en toda frase musical se percibe un comienzo, un segmento central más o menos extenso y más o menos definido, y un final, sobre todo tratándose, como ocurre en las *Cantigas* [...], de frases que se suceden de manera por lo general en materia de su longitud relativa, siguiendo las simetrías presentes en el texto poético. Es un hecho conocido y aceptado que el motivo inicial de una melodía es por lo general su componente más importante en términos de su percepción y memorización. Y efectivamente, al analizar la música de las *Cantigas* [...], se llega a la conclusión de que es el comienzo de cada frase aquello que más se destaca y que tendemos a recordar después de su audición. Los finales de frase por lo general se hallan constituidos por giros cadenciales relativamente normalizados y aun rutinarios, ya sea

---

158 M. FERREIRA, *Aspectos da Música Medieval*, (v. n. 153), pp. 150-74 [p. 150].



suspensivos o conclusivos, que a lo sumo presentan variantes en su ornamentación<sup>159</sup>.

Segundo Huseby é a frase musical (e a sua relação com o verso poético) e a combinação entre as diversas frases musicais que constrói uma unidade que é a cantiga. A manipulação dessa combinação cria expectativas e resultados sonoros que podem ser inteligíveis para a audiência, que irão utilizar as suas referências auditivas (através da memória) para avaliar a eficiência dessa mesma manipulação. Para este autor, o início de uma frase musical é o elemento principal da melodia, porque é esse elemento que a nossa memória retém com maior eficiência<sup>160</sup>. Os finais de frase serão, em princípio, cadências melódicas (frequentemente, fórmulas melódicas) que servem como remate de uma frase musical (ou mesmo do verso poético). Huseby considera igualmente que o material melódico nas CSM ajuda a clarificar a estrutura formal da cantiga; deste modo a retórica nas CSM, ou seja, a *dispositio* retórico-musical das CSM [como organizar o material melódico, no caso da música das CSM] tem como objectivo: «(...) transmitir con la mayor claridad posible la estructura formal de la composición y subrayar así su estructura poética.<sup>161</sup>»

Prosseguindo com a identificação de Huseby do que é uma frase musical, o autor explicita igualmente o conceito de motivo musical, que pode ser (ou não) igual a uma fórmula melódica (fórmula melódica será uma sequência melódica existente *a priori*, quer por questões de tradição melódica oral, quer por questões de técnica composicional):

(...) el motivo musical como una unidad musical, adoptando «un enfoque pragmático...definiendo una unidad como una sucesión [melódica] significativa (en el sentido de mínimamente completa que implica una relación o proceso claramente perceptible como tal...); las unidades no son, por lo tanto, notas

159 Gerardo V. HUSEBY, «El parametro melodico en las 'Cantigas de Santa María': Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas» in *El Scriptorium Alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'* (eds.: Jesús Montoya Martínez, Ana Dominguez Rodríguez), Madrid, Editorial Complutense, 1999, p. 256-57.

160 Este elemento é importante para o nosso trabalho de comparação de frases musicais, pois na pesquisa na LCSMDB, em frases musicais longas era o *incipit* das melodias renascentistas que era inserido na base de dados, não a frase completa. Tal se deve ao facto das cadências serem muitas vezes fórmulas melódicas, tanto nas CSM como nos vilancetes. Veja-se o Capítulo VI com a análise das correspondências melódicas encontradas.

161 G. HUSEBY, «El parametro melódico», p. 257.

aisladas, sino grupos de notas en una relación convencional de sucesión melódica». Y en cada instancia será el contexto musical proporcionado por la frase en su totalidad el que dará sentido al motivo inicial como una unidad musical significativa mínimamente completa<sup>162</sup>.

Maria Incoronata Colantuono apresenta uma definição de fórmula melódica no contexto do modalismo, tendo em vista elementos como as melodias de entoação e as cadências finais que são definidas pelas características dos modos a que pertencem:

La formula è dunque un oggetto melodico strutturato, cioè dotato di relazioni interne tra i suoi elementi costitutivi, e insieme polivalente, poichè suscettibile di combinarsi con altri materiali in una melodia compiuta. La sua funzione è di assicurare una struttura intervallare stabile, che favorisce l'appartenenza a una configurazione scalare, altrimenti detta *modus* [itálico no original]<sup>163</sup>.

Dentro destes elementos as possibilidades são imensas, havendo uma dialéctica entre a unidade (a previsibilidade dos modelos) e a variedade (contrastes entre as frases, como surpreender a audiência). Huseby explica como pode coexistir numa cantiga a repetição e a variedade na forma *virelai*:

Unidad y variedad se combinan así para diferenciar claramente las secciones sucesivas de una cantiga y al mismo tiempo brindar a la melodía íntegra un carácter de totalidad, que resulta de la afinidad perceptible existente entre los modos involucrados<sup>164</sup>.

Na análise das frases melódicas devemos ter também em conta o contorno melódico, principalmente quando analisamos correspondências melódicas. Uma

---

162 G. HUSEBY, «El parametro melódico», (v. n. 159), p. 257 citando Victor Kofi AGAWU, «Haydn's Tonal Models: The first Movement of the Piano Sonata in E-flat Major, Hob. XI:51» in *Convention in Eighteenth and Nineteenth Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, Stuyvesant (NY), Pendragon, 1992, pp. 3-22. [trad. de Huseby]

163 Maria Incoronata COLANTUONO, *Cantigas de Santa Maria di Alfonso X el Sabio: Composizione musicale e oralità*, Tese de Doutoramento (or.: Antoni Rossell), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona - Departament de Filologia Espanyola - Facultat de Filosofia i Lletres, 2 vols., 2012, pp. 57-58.

164 G. HUSEBY, «El parametro melódico», p. 235

melodia ao ser adaptada a um contexto diferente pode ser acrescentada e manipulada, mas o seu contorno geral poderá manter-se bastante estável; por exemplo, se o verso poético tem uma extensão maior, uma opção poderá ser a de desdobrar algumas das notas que são transmitidas pela melodia original. A contribuição de James Cowdery relativamente à música *folk* poderá ser-nos útil ao permitir estabelecer com uma maior clareza a existência (ou não) de uma correspondência melódica, ao tentar estabelecer uma série de princípios para considerar a existência de uma relação entre canções<sup>165</sup>. O primeiro princípio será o do contorno melódico:

I shall call the first [principle] the outlining principle. This is the sense of ‘tune family’ implied by Bayard’s phrase ‘constant melodic correspondence’: tunes gouged by the outlining principle show similarities in their overall contour<sup>166</sup>.

O segundo princípio trata da semelhança entre secções:

The second principle, which I shall call the ‘conjoining’ principle, often blends into the first. Tunes grouped by the conjoining principle have sections in common, while other sections differ<sup>167</sup>.

O terceiro o da “recombinação”:

A third principle arises from this: the ‘recombining’ principle, whereby we may compare sections to sections *and* [itálico no original] wholes to wholes without requiring a fixed overall contour<sup>168</sup>.

A importância destes conceitos sobressai no facto de que não é necessário haver uma correspondência literal, isto é, um *contrafactum* óbvio, para que se considere uma relação relevante. Temos então uma série de princípios que podem indicar-nos pistas para uma análise comparativa mais alargada entre vários

---

165 James R. COWDERY, «A Fresh Look at the Concept of Tune Family», *Ethnomusicology*, vol. 28 nº 3, 1984, pp. 495-504.

166 J. COWDERY, «A Fresh Look», pp. 496-7.

167 J. COWDERY, «A Fresh Look», p. 497.

168 J. COWDERY, «A Fresh Look», p. 498.

repertórios, ao tentarmos compreender certo tipo de correspondências, não literais, mas nem por isso menos objectivas. Esta metodologia é útil para a análise comparativa de dois repertórios com a distância cronológica de mais de dois séculos, em que um é completamente monódico (CSM) e o outro polifónico (vilancetes), uma vez que a base seminal da elaboração desta tese é o reconhecimento de uma continuidade da forma musical (como o *virelai*) e a discussão se essa continuidade formal levou à existência de mais continuidades musicais, do tipo *contrafactum* ou de outro tipo<sup>169</sup>.

### II.3 - Análise musical comparativa Trouvère – CSM na LCSMDB

Leo Plenckers foi o primeiro investigador que tentou criar uma ferramenta informática que permitisse pesquisar a existência de padrões na música das CSM<sup>170</sup>. A mesma permitiria um acesso rápido no estudo das relações entre as CSM e outros repertórios. No entanto, este estudo evidencia vários elementos problemáticos neste tipo de ferramenta, como a pouca familiaridade da linguagem do código informático necessário para inserir a informação referente aos parâmetros musicais, a impossibilidade de pesquisar padrões intervalares, em vez de padrões de alturas exactas, e o facto de Plenckers utilizar a edição de Anglés das CSM com notação musical moderna para a inserção dos parâmetros musicais, excluindo uma revisão crítica da notação musical.

A visão e trabalho de Plenckers inspiraram, em parte, a LCSMDB, desenvolvida na Universidade Nova de Lisboa sob a orientação de Manuel Pedro Ferreira, como já referimos anteriormente. Esta base de dados, operacional desde 2011, permite a pesquisa de séries de padrões de notas, intervalos e figuras musicais nas versões manuscritas de todas as cantigas. Pretendemos utilizar essa base de dados para estabelecer a existência ou ausência de elementos melódicos do

---

<sup>169</sup> As correspondências musicais encontradas irão ser discutidas de forma aprofundada no Capítulo VI desta dissertação.

<sup>170</sup> Leo J. PLENCKERS, «A Pattern Recognition System in the Study of the 'Cantigas de Santa Maria'», *Musical Grammars and Computer Analysis. Revista de Musicologia Italiana*, vol. 8, 1984, pp. 59-69.

repertório de *trouvères* nas CSM e qual a natureza desses elementos: *contrafacta*, influência ou afinidade estilística, distinguindo estes elementos da mera coincidência decorrente do comportamento melódico expectável na monodia medieval em vernáculo. Seleccionámos uma amostra do repertório dos trovadores de língua francesa, cujo limite superior temporal foi até meados do século XIII, tendo em conta que a compilação do repertório das CSM se iniciou pouco depois de 1260. Este limite temporal permite não excluir a possibilidade de encontrar *contrafacta* ou outro tipo de correspondências musicais entre os dois repertórios. O Índice de canções de *trouvères* elaborado por Raynaud/Spanke foi tido como referência para a selecção do repertório<sup>171</sup>. Elegemos as canções de *trouvères* que tiveram presumivelmente uma maior circulação entre os cultores do género, sendo a mesma circulação foi medida pelo número de incidências das canções nos manuscritos medievais conservados. Considerando este parâmetro, seleccionámos canções com o mínimo de 12 incidências, sendo pelo menos uma delas com notação musical. Deste critério resultou uma lista de 41 canções cujas versões musicais se encontram em 17 fontes<sup>172</sup>; contudo, excluímos uma canção da análise por estar atribuída a Adam de La Halle, ou seja, por ser de uma data posterior ao limite temporal adoptado. Não tendo sido possível consultar duas das 17 fontes<sup>173</sup>, a análise musical foi baseada nos seguintes 15 manuscritos<sup>174</sup>:

---

171 Utilizaremos a sigla RS seguida de um número para identificar a canção no índice (exemplo: RS 1754). Hans SPANKE, Gaston RAYNAUD, *Bibliographie des Altfranzösischen Liedes: Neu Bearbeitet und Ergänzt – Erster Teil*, Leiden, E. J. Brill, 1980.

172 A lista completa com as 40 canções e as respectivas fontes musicais está disponível para consulta no Anexo 1.

173 Os manuscritos excluídos da análise são: **A** Arras, Bibliothèque municipale, MS 657, ff. 129-160; **Z** Siena, Biblioteca Comunale, H.X. 36.

174 Na lista é indicada a sigla académica para o repertório de *trouvère* (letra a negrito), cidade, biblioteca e cota da fonte.

**a** Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1490<sup>175</sup>

**B** Berna, Burgerbibliothek, MS 231

**K** Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5198<sup>176</sup>

**L** Paris, BnF f. fr. 765<sup>177</sup>

**M** Paris, BnF f. fr. 844<sup>178</sup>

**N** Paris, BnF f. fr. 845<sup>179</sup>

**O** Paris, BnF f. fr. 846<sup>180</sup>

**P** Paris, BnF f. fr. 847<sup>181</sup>

**Q** Paris, BnF f. fr. 1109<sup>182</sup>

**R** Paris, BnF f. fr. 1591<sup>183</sup>

**T** Paris, BnF f. fr. 12615<sup>184</sup>

**U** Paris, BnF f. fr. 20050<sup>185</sup>

**V** Paris, BnF f. fr. 24406<sup>186</sup>

**W** Paris, BnF f. fr. 25566<sup>187</sup>

**X** Paris, BnF n. a. fr. 1050<sup>188</sup>

Seleccionou-se o material melódico a ser analisado extraíndo as primeiras duas frases melódicas de cada canção disponível, e inseriu-se na base de dados um *incipit* extenso de cada frase. Dado que o motor de pesquisa da base de dados procura de forma literal os padrões melódicos e intervalares inseridos, escolheu-se o material melódico mais estável de uma peça que podia circular em diferentes versões, correspondente ao início da canção. Na análise musical das correspondências melódicas encontradas tivemos em conta em ordem de

175 <[https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Reg.lat.1490](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.1490)> [acedido a 16/12/2019].

176 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550063912/f1.image>> [acedido a 16/12/2019].

177 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454670d/f1.item>> [acedido a 16/12/2019].

178 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84192440/f2.image>> [acedido a 16/12/2019].

179 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000955r/f2.image>> [acedido a 16/12/2019].

180 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000950p/f2.image>> [acedido a 16/12/2019].

181 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059072z>> [acedido a 16/12/2019].

182 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454666h.image>> [acedido a 16/12/2019].

183 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059062k.r=musique.langPT>> [acedido a 16/12/2019].

184 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007945.r=musique.langPT>> [acedido a 16/12/2019].

185 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60009580>> [acedido a 16/12/2019].

186 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84386028.r=musique.langPT>> [acedido a 16/12/2019].

187 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b54002413d>> [acedido a 16/12/2019].

188 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530003205/f2.image>> [acedido a 16/12/2019].

importância: a posição na frase musical (*incipit* ou não); a proximidade relativa do percurso e contorno melódico; elementos melódicos mais característicos como a posição dos semitons ou saltos intervalares como quartas, quintas (como exemplo); a modalidade das frases musicais ou da peça.

O Exemplo 5 que se segue apesar de não ter correspondências com as CSM, é relevante para demonstrar a existência de várias versões melódicas para uma única canção de *trouvère*. A canção *A la douceur d'esté* (RS 1754) encontra-se atribuída nas fontes com notação musical a Chastelain de Couci (M) e Blondel de Nesles (K, N, X). Segue-se a transcrição das primeiras duas frases musicais, edição nossa .

Exemplo 5 - Primeiras duas frases da canção *A la douceur d'esté* (RS 1754).

Fonte: N, f. 41



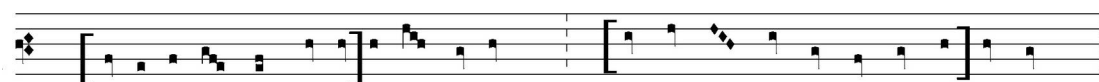
Fonte: X, f. 78



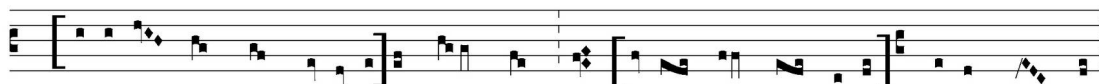
Fonte: P, f. 149 (esta frase é idêntica em N e X)



Fonte: V, f. 105v



Fonte: O, f. 2



Fonte: T, f. 158



A versão mais estável desta canção parece estar presente nas fontes N, X e P, seguida pela versão nas fontes O e T. Curiosamente, a versão em V é completamente distinta das outras. Assim, esta canção apresenta quatro versões diferentes da primeira frase melódica, e seis versões da segunda frase. No Exemplo 5 os excertos melódicos pesquisados na base de dados estão indicados entre parêntesis rectos. As pesquisas são realizadas sempre com o parâmetro intervalar para considerar a possibilidade de transposições de modo: primeiro, procurando correspondências



literais, em seguida apenas o percurso melódico-intervalar para as melodias que contenham uníssonos.

Apresentaremos em seguida os quatro exemplos que aparentam ser os mais relevantes. Em relação ao repertório de *trouvères* recolheram-se todas as melodias existentes nas fontes musicais<sup>189</sup> e, posteriormente, realizámos uma análise musical dos *incipit* de cada fonte e identificámos as diversas versões melódicas de cada canção<sup>190</sup>. Analisou-se em seguida os *incipit* de cada versão melódica na base de dados LCSMDB. Contudo esta base de dados apresenta apenas as correspondências literais para cada padrão que se insere. Compete ao investigador definir estratégias para encontrar os resultados que evidenciem outro tipo de semelhança como, por exemplo, pesquisar por contornos melódicos retirando os uníssonos quando estes existam. Apresentaremos nos quatro exemplos musicais os resultados obtidos na pesquisa da LCSMDB que retratam uma versão melódica de *chanson* mais próxima de uma cantiga. As transcrições musicais dos exemplos apresentam as frases musicais completas, tanto da canção de *trouvère* analisada, como da cantiga. Nas nossas transcrições musicais, as notas brancas representam as *virgas* na notação musical original, as notas pretas os *puncta*, as ligaduras e conjunturas. A nota com um tamanho menor representa a *plica*. Evitámos qualquer interpretação rítmica do repertório francês e das suas correspondências melódicas.

---

189 Veja-se o Anexo 1.

190 Uma versão melódica pode surgir em várias fontes distintas. Acontece quando um grupo de fontes apresenta uma melodia idêntica (ou muito próxima) dessa canção.

## II.4 - *Merci clamant* - CSM 15

### Canção *trouvère* RS 671

- Métrica do texto<sup>191</sup>: 10
- Esquema da rima: abab aacc
- Forma musical: ABAB CDEF
- As fontes musicais que apresentam a versão melódica mais próxima da CSM são O, R e V (apesar de em V a canção está transposta um tom acima). Apresenta-se na transcrição seguinte a melodia da fonte R uma vez que a frase musical completa é a mais próxima da cantiga.

### CSM 15 (To 33)<sup>192</sup>

- Métrica do texto<sup>193</sup>: Refrão: 9' 9 9' 9; Estrofe: 9' 9 9' 9 9' 9 9' 9
- Esquema da rima: nAnA | bcbcbcb [de acordo com a OxCSMDB<sup>194</sup>]
- Forma musical: ABAB' | CDCD ABAB' [análise nossa]

Relativamente à análise comparativa textual pode observar-se que os esquemas métricos são quase equivalentes, havendo uma coincidência parcial no comprimento dos versos decassilábicos. Na cantiga a análise poética revelou a manutenção do ritmo acentual na nona sílaba, mas com os versos alternando entre nove e dez sílabas.

---

191 A métrica do texto, esquema da rima e a forma musical para todos os exemplos utilizados das canções de *trouvères* são baseados em H. SPANKE, G. RAYNAUD, *Bibliographie des Altfranzösischen Lieder*, (v. n. 171), *passim*.

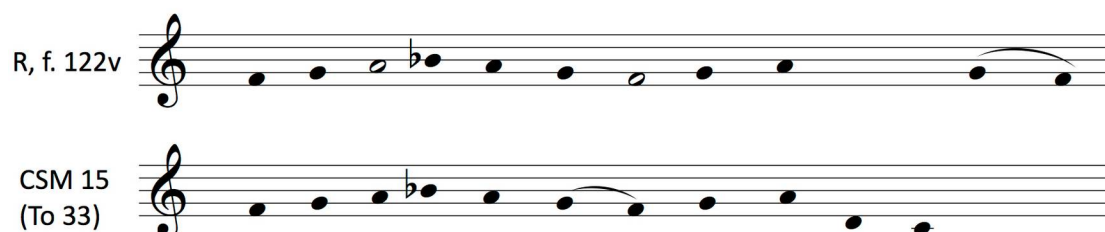
192 Todas as sinopses dos milagres descritos nas CSM presentes nesta dissertação podem ser acedidas na OxCSMDB. O milagre descrito na cantiga aparece previamente numa canção de Gautier de Coinci (*Un miracle trop merveilleux, / Qui les princes trop orgilleux*) sendo um dos milagres marianos com maior circulação. Uma lista das colecções onde está presente este milagre pode ser acedida no seguinte local: <[http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata\\_view&rec=15](http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata_view&rec=15)> [acedido a 2/12/2017]. Este milagre passa-se na antiga cidade de Cesareia (Turquia) quando o imperador romano Juliano rejeitou de forma insultuosa uma oferta de S. Basílio Magno e prometeu destruir o mosteiro e a cidade de Cesareia. Mais tarde, S. Basílio Magno adormeceu aos pés de um altar de S. Maria e num sonho ela dirigiu-se-lhe e prometeu-lhe que puniria o imperador pela sua ofensa e blasfémia. Na mesma visão convocou S. Mercúrio que então matou o imperador de uma forma bastante dramática e, após acordar, S. Basílio Magno atestou a veracidade da visão que tinha tido. Além disso um filósofo sírio, Mestre Líbano, confirmou a morte do imperador numa batalha contra os Persas da forma como tinha sido descrita na visão. Após este testemunho o filósofo foi baptizado.

193 Ver adiante a sinopse do milagre descrito na CSM.

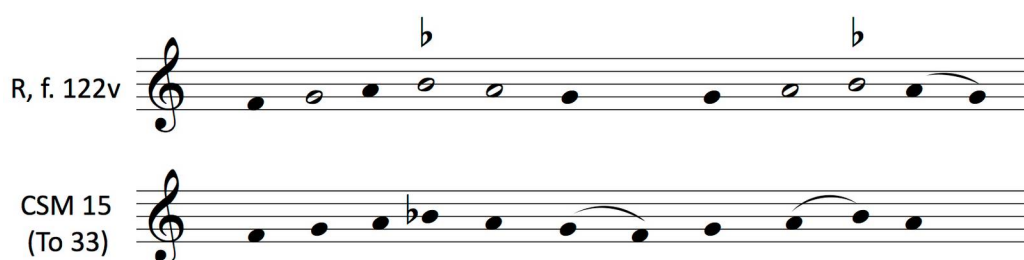
194 Em: [http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata\\_view&rec=15](http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata_view&rec=15) [acedido a 11/08/2017].

***Merci clamant*, Chastelain de Couci (RS 671), Fonte: R, f. 122v e CSM 15 (To 33)**

Exemplo 6.1 – 1ª frase RS 671 e 1ª frase do refrão da CSM 15 (To 33).



Exemplo 6.2 – 2ª frase RS 671 e 2ª frase do refrão da CSM 15 (To 33).

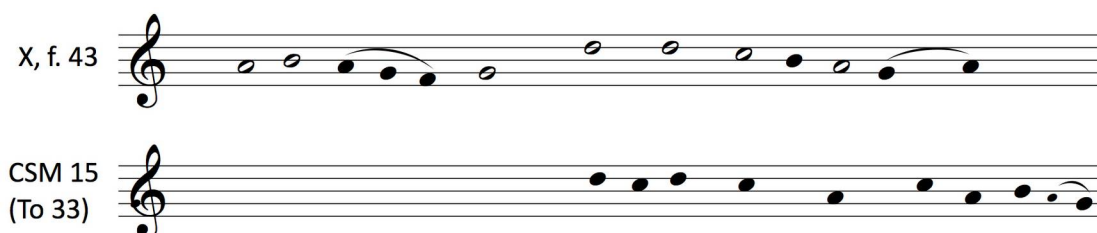


Examinaremos os resultados obtidos na canção *Merci clamant* e a CSM 15 (CSM 33 em To), *Todo los santos que son no ceo* (Exemplos 6.1-6.2). Aqui presentes estão as primeiras duas frases musicais da *chanson* e da cantiga. O contorno melódico não é particularmente característico, havendo um *fa supra la* na parte superior da melodia. A maior parte do contorno melódico é idêntico em ambas as canções e frases, mas os finais são bastante diferentes: a cantiga termina a primeira frase com um salto de quinta descendente para C-ut, enquanto a *chanson* acaba com um F-ut, que parece ser o eixo melódico desta melodia (mas só na *chanson* é uma *finalis*). Na segunda frase, o contorno e a secção final são bastante semelhantes em ambas as peças, a sílaba final começando com um A-mi. Desta forma, podemos argumentar que existem algumas correspondências interessantes: ambas as canções começam com duas frases melódicas consecutivas bastante semelhantes e na segunda frase as cadências finais são igualmente parecidas. Contudo, temos que considerar a existência de uma cadência interna bastante diferente entre as peças, e sobretudo o facto da segunda frase, em ambos os casos, ser somente uma variante da primeira.

Existe uma correspondência musical da canção francesa RS 671 com uma outra canção de *trouvère*, *Bon Rois Thibaut*, RS 943 (Fontes: M, f. 72v; N, ff. 10v-11; X, f. 43; O, f. 126). Nas fontes musicais de RS 943 evidencia-se uma maior proximidade melódica da fonte O com as fontes M, P e X da RS 671. As fontes N e X de RS 943 revelam uma versão melódica mais próxima da versão existente na fonte R da RS 671, cuja melodia foi analisada na correspondência com a CSM 15 (To 33). As correspondências da *chanson* RS 943 com a cantiga aparentam surgir apenas na parte do refrão, à semelhança da RS 671. No entanto tanto na *chanson* RS 943 como na cantiga existe um salto melódico entre a secção inicial (ABAB na *chanson* e o refrão da cantiga) e a frase melódica seguinte. Em ambas, esta frase faz parte da secção formal que introduz material melódico contrastante.

***Bon Rois Thibaut* (RS 943), Fonte: X, f. 43 e CSM 15 (To 33)**

Exemplo 6.3 – Final da frase B e início da frase C da canção *trouvère* e 1ª frase da estrofe da CSM.



Como podemos observar no exemplo acima, é o salto ascendente de quinta (sol-ré-ré) que faz a ligação entre o final da frase B e o início da frase C da canção. O ré é a nota mais aguda de toda a canção, seguidamente a melodia segue para um registo inferior embora não imediatamente. Se examinarmos cuidadosamente a estrofe da CSM, começa com um ré agudo após um salto de oitava a partir da última nota da frase anterior. Este salto entre estas secções em ambas as peças poderá eventualmente representar uma correspondência, se considerarmos a probabilidade de uma transmissão oral além da escrita. O copista quando anotava a cantiga no pergaminho pôde utilizar outra fonte escrita, mas pode utilizar também a sua

memória (ou a de outra pessoa)<sup>195</sup>. A memória auditiva poderia reter para esta secção apenas o que é mais característico, ou seja, o salto intervalar para uma zona aguda, mas não necessariamente com uma quinta mas antes com uma oitava, algo que não é infrequente. O contorno melódico geral tem algumas semelhanças em ambas as peças, mas não são suficientes para afirmar uma correspondência, embora se levarmos em conta os meios prováveis de transmissão do repertório, talvez possamos especulativamente inferir algo mais.

Podemos igualmente questionar-nos sobre a possibilidade da circulação desta melodia num contexto mais vasto do repertório monódico medieval. Para tal, recorreu-se às ferramentas digitais disponíveis que permitem pesquisar padrões melódicos em parte do repertório. Existem três ferramentas que têm indexadas uma parte do canto litúrgico monódico medieval em latim: Global Chant Database (GCDB)<sup>196</sup>, Cantus Index (CI)<sup>197</sup> e Cantus Manuscript Database (CMDDB)<sup>198</sup>. Referimos também uma ferramenta centrada no repertório trobadoresco: Troubadour Melodies Database (TMDB)<sup>199</sup>. As pesquisas são sempre realizadas procurando nas bases de dados o *incipit* melódico comum entre a cantiga e a *chanson* da primeira frase (até dez notas, excluindo notas repetidas e acidentes), para se determinar se existem ocorrências. Em caso afirmativo, iremos fazer uma análise musical para nos certificarmos se o restante percurso melódico do cântico contém algum grau de semelhança relevante. Para além do mais, também foi tido em conta o contexto litúrgico das ocorrências<sup>200</sup>.

---

195 Amelia E. Van VLECK, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 48-49.

196 O GCDB é uma base de dados que permite pesquisar melodias e textos no canto gregoriano numa selecção de fontes medievais e edições modernas <<http://globalchant.org/index.php>>.

197 O CI é um catálogo de textos e melodias de canto sacro monódico para o Ofício e Missa. A existência de um único número referido como “Cantus ID” associado a cada cântico permite a interligação de diversas bases de dados online através desse número no CI <<http://cantusindex.org/>>. Esta base de dados oferece uma ferramenta que permite pesquisar padrões melódicos nas melodias pertencentes a catálogos publicados com canto monódico sacro <<http://cantusindex.org/melody>>.

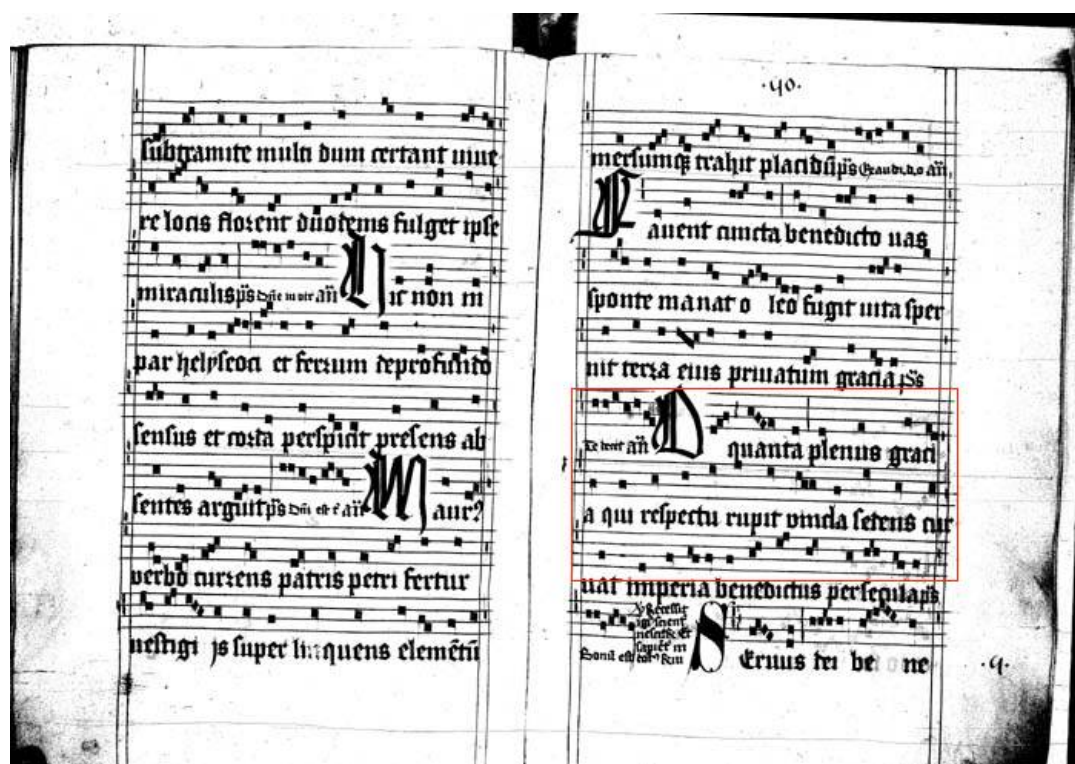
198 O CMDDB é uma base de dados que permite consultar o canto sacro monódico em latim em mais de 140 fontes <<http://cantus.uwaterloo.ca/>>. Esta base de dados oferece uma ferramenta que permite pesquisar padrões melódicos em algumas das fontes indexadas <<http://cantus.uwaterloo.ca/melody>>.

199 O TMDB é uma base de dados que permite pesquisar melodias e textos em todo o repertório trobadoresco. <<http://www.troubadourmelodies.org/>>.

200 Encontrou-se no sub-capítulo seguinte uma correspondência com uma melodia de antífona que nalgumas fontes está associada a uma festa mariana.

Na pesquisa realizada com o *incipit* do exemplo 6.1, foi encontrada no CI uma correspondência com a antífona *O quanta plenus gratia* associada à festa de S. Bento (Cantus ID: 203559)<sup>201</sup>. Entre os manuscritos disponíveis no CI que têm a música anotada para este cântico, a correspondência melódica mais próxima é com a versão existente em D-Mbs Clm 4305<sup>202</sup>. No entanto, as outras fontes disponíveis no CI pouco diferem do ponto de vista melódico. A análise musical comparativa entre a *chanson*, a cantiga e a antífona (utilizando como fonte musical da antífona o D-Mbs Clm 4305) permite identificar uma maior proximidade entre a antífona e a *chanson*, estando o refrão da cantiga mais próximo da canção francesa do que a antífona.

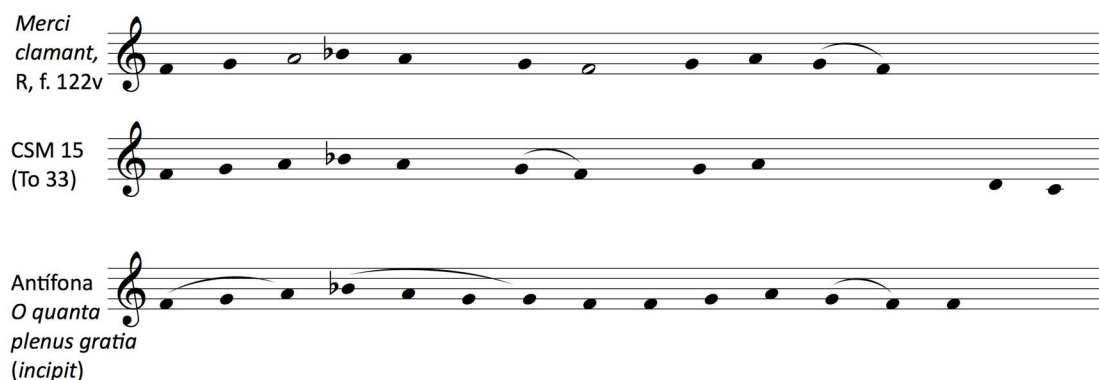
Figura 1 - D-Mbs Clm 4305, f. 50, antífona *O quanta plenus gratia*, Cantus ID: 203559.



201 Ver: <<http://cantusindex.org/id/203559>> [acedido em 24/10/2017]. Não foi encontrado nenhum resultado no TMDb. Apesar de ter encontrado uma correspondência do padrão melódico pesquisado na GCDB no mesmo cântico, nessa base de dados não é fornecida informação sobre a fonte da música da antífona.

202 Manuscrito beneditino com a data de 1459, proveniente dum mosteiro da zona de Augsburg. O repertório deste manuscrito está relacionado com a tradição da corte papal e com a reforma de Melk. <<http://cantus.uwaterloo.ca/source/123683>> [acedido em 24/10/2017]. A antífona pode ser vista em: <[http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil\\_Fak\\_I/Musikwissenschaft/cantus/microfilm/clm4305/images/050.jpg](http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_I/Musikwissenschaft/cantus/microfilm/clm4305/images/050.jpg)> [acedido a 6/12/2017].

Exemplo 6.4 – Quadro sinóptico com a 1ª frase da canção francesa *Merci calmant* (RS 671, fonte R), 1ª frase do refrão da CSM 15 (versão de To 33) e o *incipit* da antífona *O quanta plenus gratia*.



Contudo, como o contorno melódico é bastante comum no modo de fá, com progressões melódicas por graus conjuntos em arco, as afinidades entre as três peças não são conclusivas.

## II.5 - *Qui bien veut Amours* - CSM 196

### Canção *trouvère*

- Métrica do texto: 7
- Esquema da rima: a'b'a'b'a'b'a'b' CC
- Forma musical: ABAB CDEFGH
- A fonte musical que apresenta a versão melódica mais próxima da CSM é a fonte R<sup>203</sup>.

203 Existem também mais duas versões melódicas desta canção. A mais estável encontra-se presente nas fontes K, M, N, O, P, U, X e a outra nas fontes T e a.

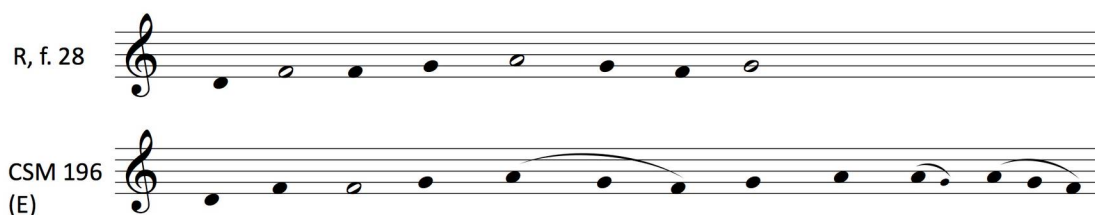
### CSM 196<sup>204</sup>

- Métrica do texto: 15' 15'
- Esquema da rima: AA | bbba
- Forma musical: ABCD | A'EA'E ABCD (E é uma combinação de C e D) [análise nossa]

Relativamente a uma análise comparativa da métrica textual, existe aparentemente uma discrepância entre a extensão do verso da cantiga e da canção: os versos da canção têm 7 sílabas<sup>205</sup>, enquanto que os versos da cantiga têm 15 (contando até à última sílaba acentuada: 7' na canção e 15' na cantiga). Aparentemente parecem estar em causa duas métricas poéticas diferentes, mas se seguirmos a sugestão de Huseby, em que as frases musicais fornecem a métrica real dos versos<sup>206</sup>, poderemos alterar o número total de versos do refrão e da estrofe, de dois para quatro, obtendo assim o seguinte esquema no refrão: 7' sílabas com a rima nAnA.

### *Qui bien veut Amours, Moniot (RS 1655), Fonte: R, f. 28 e CSM 196*

Exemplo 7.1 – 1ª frase da RS 1655 e 1ª frase refrão CSM 196.



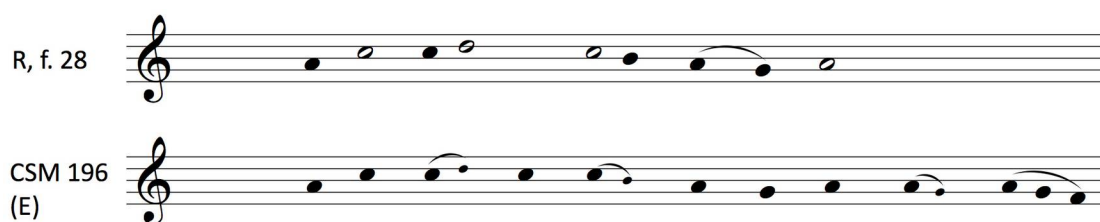
204 Apresentaremos aqui uma sinopse do milagre: Um sacerdote pagão tentou criar uma estátua em metal de uma divindade para que servisse de oráculo no seu templo. Mas após desfazer o molde encontrou, em vez da divindade, uma estátua de uma figura feminina a amamentar uma criança. O sacerdote tentou encontrar alguém que lhe dissesse que divindade era representada na estátua mas nenhum dos sacerdotes pagãos lhe soube responder. Porém, quando perguntou aos cristãos eles prontamente identificaram a figura de Santa Maria e apresentaram-lhe outras figuras da Virgem semelhantes, o que levou à conversão do sacerdote e à destruição do templo pagão.

205 H. SPANKE, G. RAYNAUD, *Bibliographie des Altfranzösischen Liedes*, (v. n. 171), p. 230.

206 Gerardo V. HUSEBY, «Musical Analysis and Poetic Structure in the 'Cantigas de Santa María'», *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clark* (coord.: John S. Geary), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, pp. 81-101.



Exemplo 7.2 – 2ª frase da RS 1655 e 2ª frase refrão CSM 196.



Os exemplos 7.1-7.2 dizem respeito à canção *Qui bien veut amours descrire* e à CSM 196 do códice E, *Sempre punnou muit' a Virgen* onde podemos constatar que as peças têm contornos melódicos semelhantes mas com finais de frase diferentes. O contorno melódico é aqui mais característico do que no exemplo da canção *Merci clamant* (RS 671); inicia-se com um movimento ascendente de terceira menor em ambas as frases, mas transposto uma quinta acima na segunda frase. Neste exemplo o final da primeira frase é, uma vez mais, diferente na cantiga, com um final melismático em direcção a F-fa, ao passo que a canção de *trouvère* finaliza com um G-sol. A segunda frase tem igualmente um final diferente em ambas as canções, a cantiga uma vez mais com um pequeno melisma para F-ut e a canção francesa para um A-re. As diferenças nos finais de frase podem ocorrer na transmissão de uma única melodia trovadoresca, e como o paralelismo melódico na primeira frase é confirmado pelo característico segundo *incipit*, substancia a possibilidade de uma ligação melódica directa. Contudo, a análise das semelhanças encontradas pode induzir a uma leitura interpretativa da correspondência de forma diferente. Obviamente que as semelhanças na segunda frase são reveladas se considerarmos, de forma plausível, que as *plicas* substituem as notas na posição correspondente. A primeira cantiga apresentada neste capítulo, a CSM 15, sustenta esta suposição. No exemplo 7.3 podemos comparar as três versões do refrão desta cantiga nos três códices.

Exemplo 7.3 – Comparação entre as três versões da CSM 15 nos três códices<sup>207</sup>.

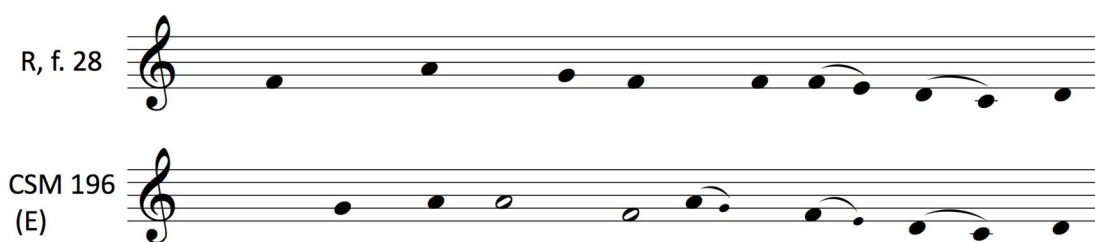
The image displays three staves of musical notation, each representing a different version of the CSM 15. The top staff is labeled 'To 33', the middle 'E 15', and the bottom 'T 5'. Each staff shows a sequence of notes and rests. Red arrows point from specific notes in the 'To 33' staff to corresponding notes in the 'E 15' and 'T 5' staves, highlighting differences in notation. For example, in the 'To 33' staff, there are several notes with diamond-shaped flags (clivis) and some notes with a diagonal slash (oblique clivis). In the 'E 15' and 'T 5' staves, these are replaced by different notation, including plicas (vertical lines) and different note heads. The 'T 5' staff shows a more uniform notation with plicas and different note heads, indicating a different approach to representing melodic movement compared to the 'To 33' and 'E 15' versions.

Na versão de To as duas frases não têm quaisquer plicas, mas na versão de E a *clivis* e o *podatus* são substituídos por *plicas*, e a *clivis* da primeira frase é substituída por uma *clivis* oblíqua. Na versão de T todas as ligaduras passaram a ser representadas por *plicas*. Podemos observar como as *plicas* podem substituir movimentos melódicos, tanto ascendentes como descendentes. Sucede de forma idêntica na CSM 196.

Voltando à análise comparativa entre a *chanson* e a cantiga, embora apenas as duas primeiras frases tenham um grau elevado de correspondência, as frases seguintes da canção apresentam também algumas semelhanças com a segunda frase da cantiga no Exemplo 7.4.

207 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. I -Códice de Toledo, p. 39; vol. II - Códice rico, p. 8; Vol. III - Códice dos músicos, p. 33. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 9/1/2019].

Exemplo 7.4 - 4ª frase da RS 1655 (fonte R) e 2ª frase da estrofe da CSM 196.



Nesta secção da cantiga (2ª frase da estrofe) existe uma combinação de elementos melódicos das frases C e D do refrão. No entanto, esta semelhança poderá dever-se ao estilo cadencial que é comum nas duas as frases, algo expectável por ambas serem melodias do primeiro modo.

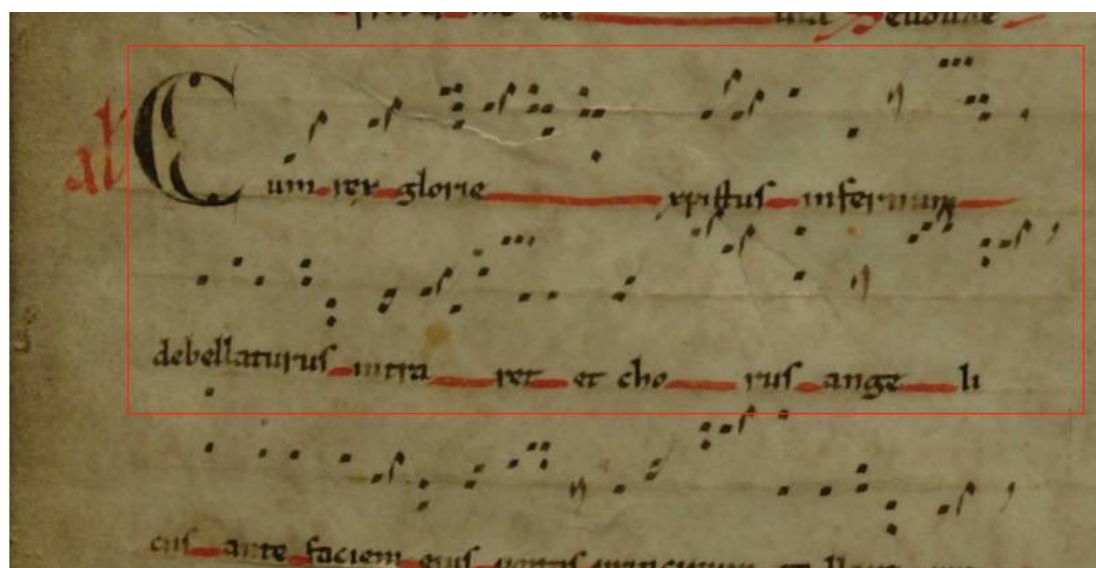
Nas pesquisas realizadas nas bases de dados encontrámos uma correspondência do *incipit* melódico comum da primeira frase da cantiga e da *chanson* com o *incipit* de uma antífona associada à Compaixão de Maria, *Cum rex glorie Christus*, (Cantus ID: 201042)<sup>208</sup>. Entre as fontes que contêm esta melodia parece-nos relevante mencionar E-Sau Ms 2637 disponível na Portuguese Early Music Database (PEM)<sup>209</sup>, onde a antífona se encontra associada a uma procissão (f. 103)<sup>210</sup>. A análise comparativa musical revelou uma maior proximidade no contorno melódico entre a antífona e a cantiga, embora a *chanson* não esteja muito distante. A tradição melódica da antífona é bastante consistente de acordo com as fontes disponíveis consultadas no CI, mesmo quando associada a diversas festas.

208 A festa mais comum associada a esta antífona é para o Domingo de Ressurreição. Contudo, esta antífona está associada a outras festas pertencentes à semana santa ou ao período pós-pascal. <<http://cantusindex.org/id/201042>> [acedido em 8/12/2017].

209 Esta base de dados permite consultar imagens e informação paleográfica de uma grande quantidade de fontes manuscritas e impressos anteriores a 1700, existentes em arquivos e instituições em Portugal e nas localidades espanholas próximas do território português, <<http://pemdatabase.eu/>>.

210 Esta fonte é um missal da segunda metade do séc. XII em notação aquitana do Arquivo e Biblioteca da Universidade de Salamanca. Uma das origens propostas para este manuscrito é o mosteiro de S. Domingos de Silos. Nesta fonte, após o grupo de antífonas onde está inserido o cântico pesquisado, segue um conjunto de antífonas associadas primeiro ao Domingo de Páscoa e depois à Missa do Domingo de Ressurreição, <<http://pemdatabase.eu/image/34982>> [acedido em 24/10/2017].

Figura 2 - E-Sau Ms 2637, detalhe do f. 103, antífona *Cum rex gloriae Christus*, Cantus ID: 201042.



Exemplo 7.5 – Quadro sinóptico com a 1ª frase da canção francesa *Qui bien veut Amours*, (RS 1655, Fonte R), 1ª frase do refrão da CSM 196 (E) e o *incipit* da antífona *Cum rex gloriae Christus*.

Qui bien  
veut  
Amours,  
R, f. 28

CSM 196  
(E)

Antífona  
Cum rex  
gloriae  
Christus,  
[incipit]

A maior proximidade melódica entre a cantiga e a antífona mariana na primeira frase torna aparentemente menor a probabilidade de existir uma relação directa da *chanson* com a cantiga. Contudo, a relação com a antífona dissolve-se de forma clara na comparação com a segunda frase da CSM, ao passo que a relação com a *chanson* se mantêm de forma não literal na segunda frase.

## II.6 - *D'amours qui ma tolu* - CSM 424

### Canção *trouvère*

- Métrica do texto: 8
- Esquema da rima: abab baaba
- Forma musical: ABAB CDEFG
- As fontes musicais que apresentam a versão melódica mais próxima da CSM são as fontes K, L, N, P e X<sup>211</sup>.

### CSM 424 (II Festas Jesus Cristo de To)<sup>212</sup>

- Métrica do texto; Refrão: 8; Estrofe: 8
- Esquema da rima: ABAB | cdcddcb
- Forma musical: ABAB' | CDCD ABAB' [análise nossa]

Em relação à análise comparativa textual podemos observar uma coincidência na extensão do verso: ambas as peças apresentam octossílabos.

### *D'amours qui ma tolu*, (RS 1664), Fonte: L, f. 49 e CSM 424 (II Festas Jesus Cristo de To)

Exemplo 8.1 – 1ª frase da RS 1664 e 1ª frase do refrão da CSM 424.

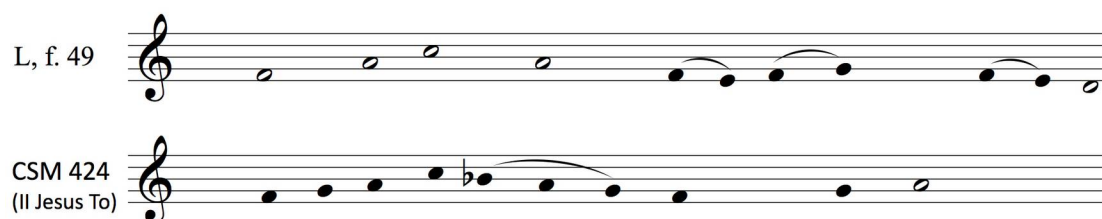
L, f. 49

CSM 424  
(II Jesus To)

211 Na fonte T a primeira frase musical é diferente da versão deste grupo, mas a segunda é idêntica. A fonte a tem o mesmo percurso melódico do grupo K, L, N, P e X mas encontra-se uma segunda maior abaixo, o que implica a deslocação dos meios-tons. As versões melódicas de V e R são distintas de todas as outras.

212 Esta cantiga pertence ao apêndice que foi acrescentado numa data posterior ao corpo principal do códice To, e faz parte de um grupo de cantigas cujo tema é a figura de Jesus Cristo em vez de Santa Maria. Neste caso em particular o tema é a Epifania de Cristo.  
<[http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata\\_view&rec=424](http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata_view&rec=424)> [acedido em 8/12/2017].

Exemplo 8.2 – 2ª frase da RS 1664 e a 2ª frase do refrão da CSM 424.



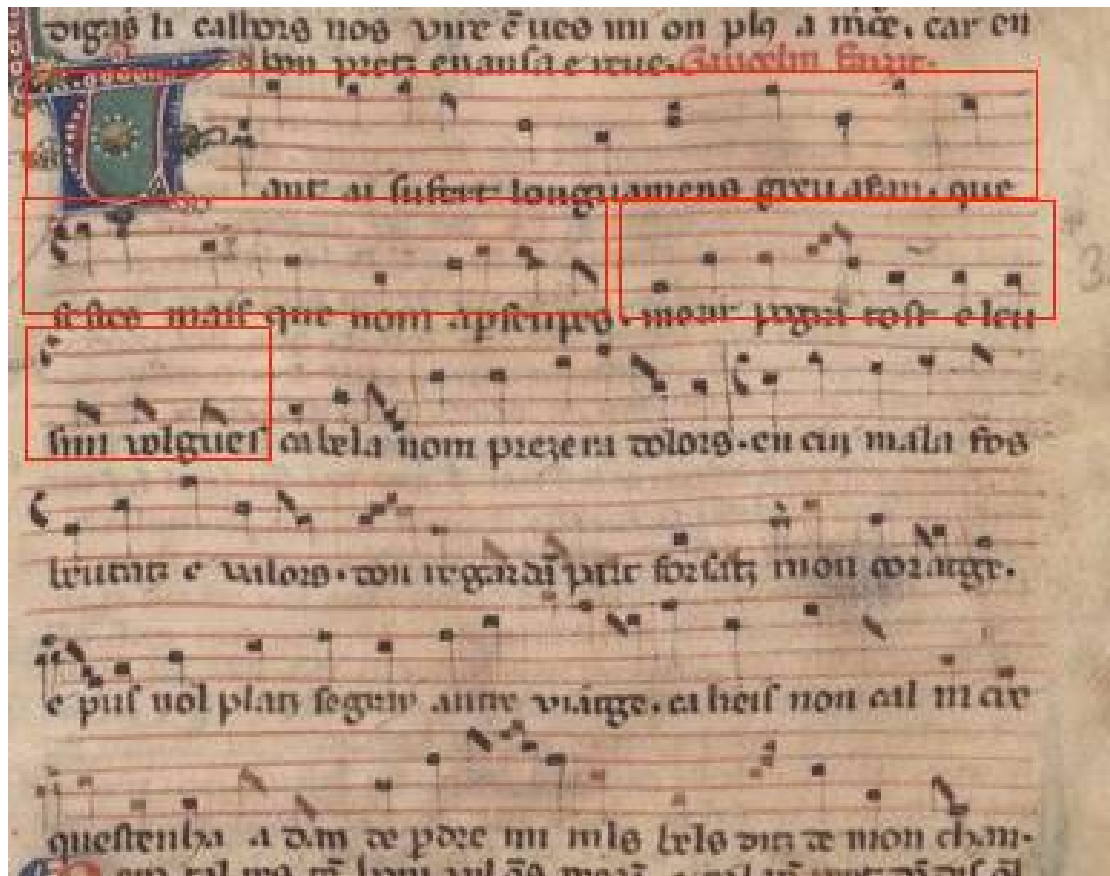
Os exemplos apresentados acima dizem respeito à canção *D'amours qui m'a tolu* e à cantiga II de Jesus do códice de Toledo, *Pois que dos reys nostro sennor*, anotada no apêndice das Festas de Cristo após o grupo principal das *cantigas* no mesmo códice. O contorno melódico é bastante semelhante em ambas as canções, começando com um uníssonos em D-lá, mas mais uma vez com um final diferente, a *cantiga* com um F-ut, a canção francesa com um A-mi. A segunda frase da *chanson* inicia-se com uma tríade ascendente. Na cantiga este movimento melódico não é tão claro, mas podemos assumir que a primeira terceira estará a ser ornamentada com uma nota de passagem G-ré; mais uma vez os finais são diferentes, a cantiga com um lá e a canção com um ré. De facto, este tipo de início com uníssonos não é invulgar em ambos os repertórios, mas a combinação do uníssonos com o contorno melódico e o início característico da segunda frase aponta para algum tipo de relação.

Este exemplo não derivou de uma pesquisa na LCSMDB a partir desta canção mas de uma pesquisa feita com os *incipit* de uma *chanson* diferente, cujos resultados apontaram para esta cantiga. A análise musical comparativa levou a descartar alguma correspondência relevante entre estas duas peças. No entanto os uníssonos em A-ré no início da melodia soaram familiares, levando-nos a procurar uma canção de *trouvère* com o mesmo início e que tivesse um percurso melódico similar.

Na pesquisa realizada nas bases de dados disponíveis para o repertório monódico sacro medieval e para os *trobadors*, deparámos com uma correspondência com o *incipit* de uma *canço*, *Tant ai sufert longuamens greu afan* de Gaucelm Faidit (Trobador R, f. 46)<sup>213</sup>.

<sup>213</sup> Este manuscrito é datado de cerca de 1300, com proveniência na Provença. Contém diversos poemas de *trobadores*, com notação musical em algumas das canções e tem a cota BnF f. fr. 22543. Ver informações sobre esta fonte na seguinte hiperligação: <<http://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc12389v>>. Para aceder à digitalização do manuscrito ver: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004306>>. Para aceder à imagem onde se

Figura 3 - BnF f. fr. 22543, detalhe do f. 46, canção de trovador *Tant ai sufert languamens greu afan*, (Fonte: Trobador R).



encontra a transcrição da *chanson* na TMDb utilizar a seguinte hiperligação: <<http://www.troubadourmelodies.org/melodies/167059R>> [acedido em 25/10/2017]. Para ver a digitalização da *chanson* aceder: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004306/f105.item>> [acedido a 11/12/2017].

Exemplo 8.3 – Quadro sinóptico com a 1ª frase da canção occitana *Tant ai sufert longuamens greu afan* (Fonte: Trobador R), 1ª frase da canção francesa *D'amours qui ma tolu*, (RS 1664, Fonte L) e a 1ª frase do refrão da CSM 424.

*Tant ai  
sufert,  
R, f. 46*

*D'amours  
qui ma  
tolu,  
L, f. 49*

CSM  
424  
(Il Jesus To)

A proximidade é mais evidente entre a cantiga e a *chanson*, a *canço* tem um excedente de duas sílabas por verso, estando mais distante duma hipotética relação entre estas três peças.

## II.7 - *De fine amour* - CSM 86

### Canção *trouvère* RS 407

- Métrica do texto: 10
- Esquema da rima: abab baab
- Forma musical: ABAB CDEF
- Nas fontes consultadas a versão melódica é bastante consistente em todos os manuscritos<sup>214</sup>.

<sup>214</sup> Em T a melodia está transposta uma 5ª acima.



### CSM 86<sup>215</sup>

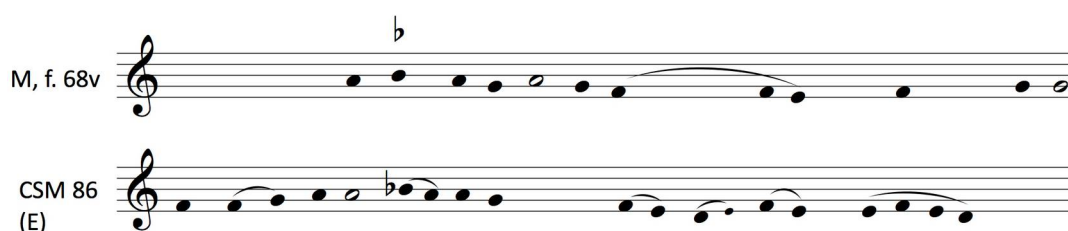
- Métrica do texto: 11
- Esquema da rima: AA | bbba
- Forma musical: AB | A'A' AB [análise nossa]

Quanto à análise textual, a correspondência é relativa, porque apesar de a métrica dos versos não ser idêntica, é bastante próxima, tendo a *chanson* 10 sílabas e a cantiga 11 sílabas.

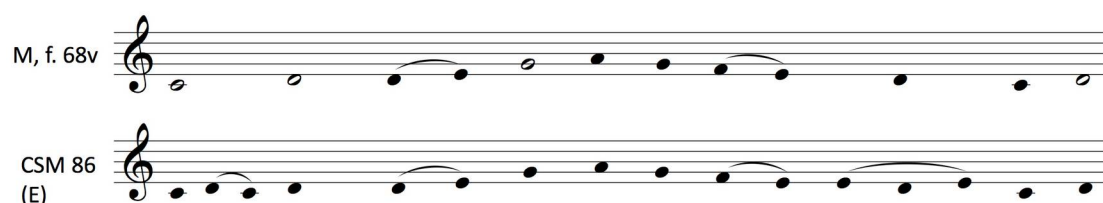
***De fine amour*, Thibaut de Champagne, (RS 407, indexada como *De bone amour*),**

**Fonte: M f. 68v (= f. 12 com *incipit* textual *De bone amour*) e CSM 86.**

Exemplo 9.1 – 1ª frase da RS 407 e 1ª frase do refrão da CSM 86.



Exemplo 9.2 – 2ª frase da RS 407 e 2ª frase do refrão da CSM 86.



Este exemplo é bastante interessante, relativamente às suas semelhanças e às diferenças. A primeira frase da cantiga inicia-se com um movimento melódico ascendente comum no sexto modo e que se encontra facilmente nas CSM. Esse movimento está ausente na canção, mas o resto da frase é suficientemente

215 A narrativa deste milagre, que teve bastante circulação, tem como local o *Mont-Saint-Michel* na Normandia em França, descrevendo o salvamento milagroso por Santa Maria de uma peregrina que estava grávida, e que ao tentar ir para o ermitério ficou presa nas marés sob o risco de afogamento. Com a aflição começaram as dores do parto mas a intervenção da Virgem, após os rogos da mulher grávida, levaram a que se salvasse e desse à luz um rapaz que apresentou depois no mosteiro como a prova do milagre.

semelhante no contorno melódico e nos finais de frase. A cantiga termina com um D-ré inferior e a canção com um G-sol superior; embora diferentes, ambas correspondem a um final *ouvert*. Assim ambas as duas peças fazem a ligação com a frase seguinte através de graus diferentes: a canção francesa com uma quarta descendente, enquanto a cantiga opta pela continuidade melódica. Devemos salientar a segunda frase é a que revela uma maior semelhança entre a cantiga e a canção *trouvère*, com a cantiga ornamentando alguns dos intervallos (ver o início e o final) mas seguindo de perto o modelo francês, e ambas as melodias finalizando com uma cadência galicana em D-ré. Apesar das suas diferenças, a proximidade geral entre as melodias é notável. Podemos acrescentar igualmente o facto da canção francesa repetir as duas primeiras frases (estrutura musical: ABABCD...), e o início da estrofe da cantiga é muito semelhante à primeira frase do refrão (estrutura: AB | A'A' AB), apesar das frases melódicas seguintes serem bastante distintas.

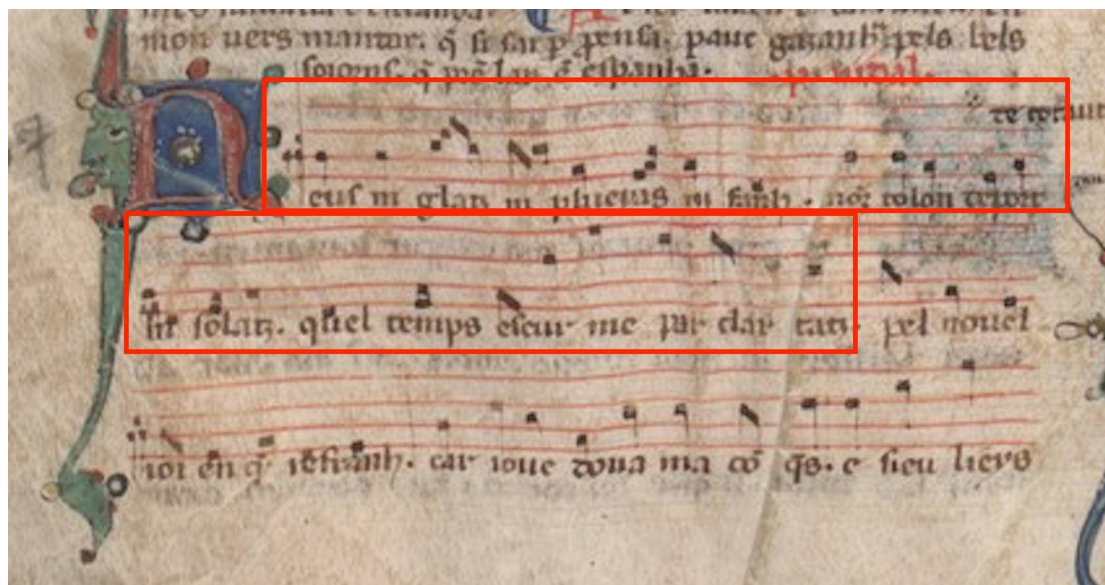
Existe também uma versão devocional mariana desta canção, *Vivre tous tens et chascun jor morir* (RS 1431, música em V, f. 148); detalhe na Figura 1. Tal como se pode observar, inicia-se com um *mi-fa*, que justifica o bemol editorial no exemplo 9.1.

Figura 4 - Detalhe das primeiras duas frases da *chanson* RS 1431, versão de V, f. 148.



Nas pesquisas realizadas nas bases de dados foi encontrada uma correspondência musical com o *incipit* de uma *canso*, *Neus ni glatz ni plueyas ni fanh* de Peire Vidal<sup>216</sup>.

Figura 5 - BnF f. fr. 22543, detalhe do f. 64v, *Neus ni glatz ni plueyas ni fanh* (Fonte: Trobador R).



Exemplo 9.3 – Quadro sinóptico com a 1ª frase da canção occitana *Neus ni glatz ni plueyas ni fanh* (Fonte: Trobador R), 1ª frase da canção francesa *De fine amour* (RS 407, Fonte M) e a 1ª frase do refrão da CSM 86.

|  |  |
|--|--|
| <p><i>Neus ni<br/>glatz,<br/>R, f. 64v</i></p> |  |
| <p><i>De fine<br/>amour,<br/>M, f. 68v</i></p> |  |
| <p>CSM 86<br/>(E)</p>                          |  |

216 Sobre esta fonte ver n. 213. Para aceder à transcrição da *chanson* na TMDb: <<http://www.troubadourmelodies.org/melodies/364030>> [acedido em 25/10/2017]. Para o facsímile com a *chanson* aceder: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004306/f142.item>> [acedido a 11/12/2017].

A métrica da *canço* é octossilábica. A análise musical revela uma grande proximidade entre a primeira frase da *canço* e a da cantiga. Contudo a correspondência restringe-se à primeira frase, levando a uma valorização de uma eventual influência da *chanson* sobre a cantiga.

Nenhum dos exemplos apresentados poderá ser considerado de forma categórica como caso de *contrafactum* nas CSM de uma canção de *trouvère*. As correspondências melódicas não têm um grau de proximidade suficiente que nos permita afirmar uma ligação directa entre ambos os repertórios. As semelhanças encontradas parecem indicar acima de tudo uma ligação indirecta devido ao estilo melódico da época, as linhas melódicas que se movimentam por graus conjuntos, num contorno em arco, os saltos de terceira no início de algumas frases, o tipo de cadências utilizadas e a utilização de cordas de recitação, como no exemplo com a da canção *D'amours qui ma tolu* e a CSM 424. Todos estes elementos são comuns a um idioma melódico da época que circularia de forma mais ou menos consistente. Apesar disso, dos exemplos apresentados relevaremos dois com maior probabilidade de representarem alguma relação directa entre os repertórios, falamos o segundo e o terceiro exemplos, *Qui bien veut Amours* - CSM 196 e *D'amours qui ma tolu* - CSM 424. O facto de neles exemplos a correspondência abarcar as duas primeiras frases poderá indicar algo mais do que uma coincidência, pois o início da canção seria um dos elementos que estaria mais presente na memória do copista ou de quem estivesse a transmitir a melodia no momento da sua transposição para o manuscrito.

## Capítulo III - Análise de padrões de acentuação na lírica galego-portuguesa tardia e na lírica galego-castelhana entre 1340-1450

O objectivo deste capítulo pretende determinar através da análise acentual na lírica galego-portuguesa tardia e na lírica galego-castelhana entre 1340-1450 a existência de padrões acentuais que possam inferir quais as formas musicais hipotéticas desse repertório. Esta análise tenta preencher a lacuna de fontes musicais nesse repertório no período estudado e criar uma hipotética ponte entre as formas das CSM e os vilancetes do MP4.

### III.1 – A lacuna de fontes musicais em galego-português e castelhano no repertório dos sécs. XIV e XV

O projecto de Afonso X das CSM foi suspenso em finais do séc. XIII, como podemos confirmar pelo estado inacabado do códice F<sup>217</sup> (que seria a continuação do códice T ou códice rico), com iluminuras incompletas e a existência de pentagramas sem notação musical. Algo de semelhante sucede com o Cancioneiro da Ajuda, o único cancioneiro medieval com lírica galego-portuguesa conservado em Portugal, datável do início do séc. XIV. Um dos vários quesitos que se colocam no âmbito desta dissertação será como estudar a questão da transmissão das formas musicais características da lírica galego-portuguesa e das CSM até ao Renascimento Ibérico. Existe uma lacuna de fontes musicais deste repertório (ou num estilo próximo) durante os séculos XIV e XV, com a excepção duma única fonte musical com

---

217 Para ver mais informação sobre este manuscrito ver: Walter METTMANN, *Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia, 3 vols., 1986; *Las cantigas de Santa María de Alfonso El Sabio. Edición facsímil del códice II, I, 213 de la Biblioteca Nazionale, Florencia*, Madrid, Edilán, 2 vols., 1989-91.

repertório em vernáculo (occitano e catalão) e latim neste período. Esta fonte, o *Llibre Vermell de Montserrat*<sup>218</sup> data de finais do séc. XIV, contém quer peças monódicas quer polifónicas, embora estas últimas tenham sido inseridas já no séc. XV utilizando a forma musical mais comum nas CSM, o *virelai*<sup>219</sup>. Tal facto leva-nos a procurar outras fontes que possam ser utilizadas com uma metodologia própria de forma a tentar esclarecer da existência ou não da continuidade das formas musicais e quais as suas características. Optámos por utilizar o repertório poético em galego-português tardio ou em galego-castelhano do séc. XIV e XV.

Os critérios de selecção das fontes dos poemas foram dois: a cronologia, já que os poemas teriam de ser datados, com um razoável grau de certeza, no período entre 1350-1450, aproximadamente e a relevância de elementos que poderão potenciar a existência de uma ligação com o repertório anterior, como a utilização de formas poéticas zajalescas (que são a quase totalidade das formas poéticas nas CSM) e a continuidade de uma tradição lírica galego-portuguesa, numa fase em que ao longo do séc. XIV é notória a ascensão do castelhano como língua poética, disputando a hegemonia com o galego-português. Essa mudança reflecte igualmente uma transição estilística, com o abandono gradual do estilo lírico aristocrata trovadoresco em favor de um estilo mais humanista e influenciado pela linguagem alegórica de Dante, novas realidades político-culturais com a consolidação do reino português com o seu foco na expansão marítima e o gradual desvanecimento político da Galiza e de Compostela, novas realidades sociais com a transformação lenta mas real de uma sociedade feudal para uma sociedade burguesa<sup>220</sup>. Um dos reflexos dessa mudança geral gradual é a escola poética galego-castelhana entre 1350-1450.

---

218 Maricarmen GÓMEZ, *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2001, pp. 265-72. Da mesma autora ver: *El Llibre Vermell: Cantos y danzas de fines del Medioevo*, Madrid-Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

219 Peças com forma musical do *virelai*: *Stella Splendens* a 2 vv., *Mariam matrem* a 3 vv., *Inperayritz/Verges ses par* a 2 vv., *Ad mortem festinamus* (monódica).

220 Ricardo POLÍN, *Cancioneiro Galego-Castelán (1350-1450): 'Corpus' lírico da decadencia*, A Coruña, Seminario de Estudos Galegos, 1997, pp. 21-23

O *Libro de buen amor*<sup>221</sup> foi a primeira fonte poética a ser estudada que se enquadrava dentro dos critérios estabelecidos. Esta obra, atribuída a Juan Ruiz e/ou Arcipreste de Hita é transmitida por três manuscritos que datam a elaboração da obra na primeira metade do séc. XIV. Narra uma série de episódios, sobretudo de carácter amoroso de um personagem que pretende ser sério. No entanto, utilizou-se para a análise acentual não o corpo principal poético narrativo, mas sim as canções inseridas ao longo do corpo poético principal<sup>222</sup>. Esta opção prende-se com o facto do carácter mais lírico dessas canções apresentarem uma maior probabilidade de preservarem as suas características acentuais textuais mais próximas de uma realização musical e a apresentação duma estrutura zajalesca. Em seguida, realizámos uma selecção no *corpus* poético existente em várias fontes segundo os dois critérios acima referidos. Para essa selecção a contribuição de Ricardo Polín sobre a lírica galego-castelhana entre 1350 e 1450 foi determinante<sup>223</sup>. Além destas

221 A edição base dos textos dos poemas utilizada para a análise acentual foi: Juan Ruiz/Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor* (ed.: Alberto BLECUA), Madrid, Catedra, col. Letras Hispánicas, 2001 (5ª edição). Foram também consultadas as seguintes edições: Juan Ruiz, *Libro de buen amor* (ed.: Joan COROMINAS), Madrid, Gredos, 1973 (reimp.), *Libro de buen amor* (ed.: Raymond S. WILLIS), Princeton, Princeton University Press, 1972. Na tabela com a análise acentual dada no Anexo 3 colocamos em nota de rodapé as diferenças entre a edição base de Blecua e as edições consultadas de Corominas e Willis.

222 Colocaremos a lista completa das canções em que se fez a análise acentual, com a indicação de página e numeração das unidades estróficas da edição base. A análise completa está disponível no Anexo 3. *Gozos de Santa María*, pp. 15-21, nºs. 20-43; *De lo que contesçió al Arcipreste con Ferrand Garçía, su mensajero*, pp. 39-40, nºs. 115-120; *Cántica de serrana*, pp. 233-37, nºs. 959-971; *Cántica de serrana*, pp. 242-44, nºs. 987-992; *Cántica de serrana*, pp. 245-48, nºs. 997-1005; *Cántica de serrana*, pp. 253-57, nºs. 1022-1042; *Del ditado qu'el arcipreste ofreçió a Santa María del Vado*, pp. 258-59, nºs. 1046-1048; *De la pasión de Nuestro señor Ihesu Christo*, pp. 259-65, nºs. 1049-1066; *Gozos de Santa María*, pp. 424-29, nºs. 1635-1648; *De cómo los [e]scolares demandan por Dios*, pp. 430-32, nºs. 1650-1660; *Del Ave María de Santa María*, pp. 432-35, nºs. 1661-1667; *Cántica de loores de Santa María*, pp. 435-40, nºs. 1668-1683; *[Cantar a la Ventura]*, pp. 441-42, nºs. 1685-1689; *[Cantar de ciegos]*, pp. 449-54, nºs. 1710-1728.

223 A edição base para os textos dos poemas utilizada na análise acentual foi: R. POLÍN, *Cancioneiro Galego-Castelán (1350-1450)*, (v. n. 220). Para consulta foi utilizado: Ricardo POLÍN, *A poesía lírica galego-castelá (1350-1450)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela-Biblioteca de Divulgación, 1994. Foi utilizada igualmente para consulta: B. DUTTON, *El cancionero del siglo XV* (v. n. 1), que está disponível online no *Cancionero Virtual*, com a seguinte url: <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/main-page.htm>>. A análise completa está disponível no Anexo 2. As fontes de onde foram retirados os poemas são: **MP4** (Cancionero Musical de Palacio, Cota: MS-II-1335), **PN1** (Cancioneiro de Baena, BnF Esp. 37), **SA7** (Cancioneiro de Palacio, Biblioteca Universitária de Salamanca, Cota: 2653), **SA8** (Cancioneiro do Marquês de Santillana, Biblioteca Universitária de Salamanca, Cota: 2655), **MH1** (Cancioneiro de Gallardo, Real Academia de História, Madrid, Cota: ms. 2-7-2). Os poemas seleccionados para a análise acentual foram (com a

fontes, foram também incluídas quatro peças que não seguem a estrutura formal *zajalesca* mas cuja pertinência para este estudo é referida por Ana Gómez-Bravo ao indicar quatro canções de Villasandino no PN1 que teriam sido apresentadas em Sevilha com música<sup>224</sup>. Neste artigo a autora revela o facto de estes quatro poemas terem sido escritos, segundo a sua opinião, com a intenção inequívoca de serem cantados. A análise acentual desses poemas poderá revelar, ou não, a existência de padrões de acentuação que por sua vez estariam ligados a uma forma musical. No entanto, e relativamente ao segundo critério, nestas fontes coexistem muitas vezes os dois idiomas em simultâneo, o galego-português e o castelhano.

### III.2 – A metodologia da análise acentual do repertório poético

Analisaremos o repertório poético seleccionado, de forma a se perceber se existe uma continuidade das formas musicais neste período ou vestígios, e qual o procedimento para extrair essa informação utilizando unicamente o material poético.

Esta análise baseou-se na metodologia utilizada por Manuel Pedro Ferreira<sup>225</sup>, onde através da análise do padrão de acentuação dos versos de diversos poemas galego-portugueses explora a possibilidade de identificar numa estrofe, padrões de acentuação distintos em diferentes versos interpretando-se a recorrência de padrões diferenciados ao longo das estrofes como indício de identidades melódicas igualmente diferenciadas, associadas à posição desses versos dentro da estrofe. A repetição do padrão em mais do que uma estrofe permitiria assim, associar o poema

---

identificação segundo Dutton): **MP4** 285, 542, 259; **PN1** 15, 18, 24,25,26, 27, 33, 43, 44, 251bis, 251ter, 307, 308, 311, 313, 314, 315, 560, 561, 565; **SA7** 130, 160, 264, 321; **SA8** 69; **MH1** 280.

224 Ana M. GÓMEZ-BRAVO, «Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista castellana», *Bulletin of Hispanic Studies*, 1999, vol. 76 nº 2, 1999, p. 180, n. 3. Os poemas são (com a identificação segundo Dutton): **PN1** 28, 29, 30, 31.

225 Comunicação apresentada por Manuel Pedro Ferreira ao Colóquio interdisciplinar de estudos medievais *Cantigas de amigo / Frauenlieder* (Apúlia, 28-30/3/1999), traduzida para alemão e publicada sob o título «Musik und Betonung in cantigas d'amigo», in *Frauenlieder — Cantigas de amigo* (ed.: Thomas Cramer et al.), Stuttgart, Hirzel, 2000, pp. 247-57.



a uma hipotética forma musical. Também são relevantes para esta problemática os estudos realizados por Stephen Parkinson<sup>226</sup> e Martin Duffell<sup>227</sup> sobre a coexistência, numa parte significativa do repertório medieval lírico galego-português, de construções métricas do verso baseadas na medida silábica e nas regularidades da acentuação. Parkinson aplica a metodologia de Duffell para identificar as sílabas acentuadas nos versos, metodologia igualmente utilizada na nossa investigação. Duffell emprega o negrito para identificar acentos principais em polissílabos e o sublinhado nos monossílabos acentuados ou um acento secundário num polissílabo.

A primeira fase da análise acentual nos poemas seleccionados teve como objectivo encontrar algum tipo de padrão acentual<sup>228</sup>. Neste capítulo apresentamos uma série de tabelas com a informação analítica referente aos poemas que, após esta fase, revelaram algum tipo de padrão de acentuação. As tabelas contêm a seguinte informação: na primeira coluna, o texto do poema; na segunda, a métrica dos versos; nas colunas seguintes, uma grelha referente à posição numérica no verso das sílabas acentuadas<sup>229</sup>. Obviamente que os poemas nem sempre são regulares quanto à métrica, e, por vezes, surgem ambiguidades e dúvidas quanto à acentuação. Por exemplo, existem versos compostos apenas por monossílabos, quais são os acentuados? Noutros casos, encontramos duas palavras cujas sílabas tónicas são adjacentes, qual é a que deve contar para um eventual padrão? Numa palavra mais extensa, podem surgir sílabas acentuadas secundárias, neste caso, devem contar para a análise? Estes são apenas alguns exemplos dos condicionantes e aspectos problemáticos com que nos deparámos ao longo da investigação. Quanto

---

226 Stephen PARKINSON, «Rules of Elision and Hiatus in the Galician-Portuguese Lyric: The View from the 'Cantigas de Santa Maria'», *La Corónica*, 2006, vol. 34 nº 2, pp. 113-33. Ver do mesmo autor: «Concurrent Patterns of Verse Design in the Galician-Portuguese Lyric», *Proceedings of the Thirteenth Colloquium* (eds.: Jane Whetnall, Alan Deyermond), London, Medieval Hispanic Research Seminar – Department of Hispanic Studies – Queen Mary and Westfield College/University of London, 2006, pp. 19-38.

227 Martin J. DUFFELL, «The Metric Cleansing of Hispanic Verse», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 76 nº 2, 1999, pp. 151-68.

228 Os resultados completos da análise estão disponíveis nas Tabelas 2 e 3 dos Anexos.

229 Decidimos retirar das tabelas apresentadas neste capítulo a posição da última sílaba acentuada do verso por ela ser indicada pela análise métrica. Por exemplo, se na segunda coluna temos um 7, isso indica que a sétima sílaba do verso é acentuada.

aos monossílabos e os acentos secundários num polissílabo a escolha tem que ser consequência da análise do padrão revelado pelos acentos não ambíguos. Quando nos deparamos com duas sílabas adjacentes acentuadas a opção foi indicar ambas na grelha de análise acentual, como no exemplo seguinte:

Tabela 1.1 - Acentuação secundária num monossílabo

| Texto   | Métrica | Grelha acentuação |     |  |   |   |  |
|---|---------|-------------------|-----|--|---|---|--|
| me <u>faz</u> dizer <b>quanto</b> <b>digo</b> : | 7'      |                   | (2) |  | 4 | 5 |  |

Quando existe num verso acentuações num monossílabo elas são indicadas entre parêntesis curvos como podemos ver no exemplo anterior na posição 2 da grelha. Se for um acento secundário num polissílabo será indicado por parêntesis rectos como podemos ver no exemplo seguinte:

Tabela 1.2 - Indicação de acentuação secundária num polissílabo

| Texto                                       | Métrica | Grelha acentuação |  |   |  |     |  |
|---|---------|-------------------|--|---|--|-----|--|
| <b>Cruel</b> <b>dat</b> e <b>trocamento</b> | 7'      | [1]               |  | 3 |  | [5] |  |

Depois da análise acentual dos poemas e identificados os padrões de acentuação, o procedimento seguinte foi considerar apenas os que poderão indicar uma forma musical diferenciada, ou seja, uma hipotética repetição de frases musicais distintas. Os pressupostos utilizados neste procedimento foram a existência de pelo menos dois padrões de acentuação diferentes que poderão corresponder, hipoteticamente, a duas frases melódicas distintas (só assim se poderá discernir qual seria a forma musical existente no poema/canção); segundo, o facto desses padrões se repetirem, em pelo menos 3/4 das estrofes, em versos que ocupem a mesma

posição na estrofe (por exemplo, um padrão nos versos pares e outro nos versos ímpares)<sup>230</sup>.

### III.3 – A análise acentual dos poemas do *Corpus* poético Galego-Castelhano

Com este elemento subjectivo pode-se colocar a questão se existe alguma forma de testar a validade deste modelo. De facto, nos poemas seleccionados existem três peças pertencentes ao *corpus* poético mas que têm notação musical, pois estão no MP4. Propomos a realização duma espécie de teste prático ao modelo, propondo uma forma musical utilizando apenas a informação dada pelos padrões de acentuação, confrontando depois esse resultado com a forma musical real. As peças que contêm notação musical são: *Minno amor* (f. 44), *Meu naranjedo non ten fruta* (f. 217), *Al alva venid* (f. 5), todas com um estilo poético característico da lírica medieval galego-portuguesa, razão porque surgem na lista do *corpus* 1350-1450.

---

230 Em poemas contendo mais de sete estrofes, as seguintes não foram consideradas para análise dos padrões, dada a possibilidade de quebra da regularidade do padrão em poemas extensos, devido à possível diluição do enquadramento musical.

Tabela 2 - Análise acentual do PN1 18<sup>231</sup>

| Texto  | Métrica | Análise acentual |     |     |     |     |  |
|--|---------|------------------|-----|-----|-----|-----|--|
| PN1 18   |         |                  |     |     |     |     |  |
| Crueldat e <u>trocamento</u>                           | 7'      |                  |     | 3   |     | [5] |  |
| con <u>tristeza</u> <u>me</u> <u>conquiso</u> ,        | 7'      |                  |     | 3   |     | (5) |  |
| pois me <u>lexa</u> <u>quen</u> me <u>prisso</u> ,     | 7'      |                  |     | 3   |     | (5) |  |
| ja non <u>sei</u> <u>anparamento</u> .                 | 7'      |                  |     | (3) |     | [5] |  |
|  |         |                  |     |     |     |     |  |
| Non ha grant <u>tenpo</u> pasado                       | 7'      |                  |     |     | 4   |     |  |
| que fui <u>presso</u> en <u>seu</u> poder              | 7'      |                  |     | 3   |     | (5) |  |
| de <u>Amor</u> , que <u>por</u> seu <u>grado</u>       | 7'      |                  |     | 3   |     | (5) |  |
| me <u>mandó</u> <u>obedesçer</u>                       | 7'      |                  |     | 3   |     | [5] |  |
| <u>dona</u> de <u>mui</u> grant valia,                 | 7'      | 1                |     |     | (4) |     |  |
| <u>acabada</u> en <u>cortessia</u> ,                   | 7'      |                  |     | 3   |     | [5] |  |
| a <u>quen</u> <u>sirvo</u> <u>todavia</u>              | 7'      |                  |     | 3   |     | [5] |  |
| e loé sin <u>falimento</u> .                           | 7'      |                  |     | 3   |     | [5] |  |
|  |         |                  |     |     |     |     |  |
| <u>Muitos</u> <u>vi</u> que <u>la</u> <u>servian</u>   | 7'      | 1                |     | (3) |     | (5) |  |
| e <u>serven</u> e <u>servirán</u> ;                    | 7'      |                  | 2   |     |     | [5] |  |
| <u>otros</u> <u>vi</u> que <u>maldizian</u> ,          | 7'      | 1                |     | (3) |     | [5] |  |
| <u>maldizen</u> e <u>maldirán</u>                      | 7'      |                  | 2   |     |     | [5] |  |
| a <u>mi</u> <u>porque</u> fui <u>ossado</u>            | 7'      |                  | (2) |     | 4   |     |  |
| de <u>loar</u> su <u>alto</u> estado;                  | 7'      |                  |     | 3   |     | 5   |  |
| mas <u>agora</u> , <u>mal</u> <u>pecado</u> !          | 7'      |                  |     | 3   |     | (5) |  |
| <u>vejo</u> <u>otro</u> <u>mudamento</u> .             | 7'      | 1                |     | 3   |     | [5] |  |
|  |         |                  |     |     |     |     |  |
| <u>Cuido</u> <u>ser</u> , por <u>lealdade</u> ,        | 7'      | 1                |     | (3) |     | [5] |  |
| de <u>minna</u> <u>sennor</u> ben <u>quisso</u> ,      | 7'      |                  | 2   |     |     | 5   |  |
| mas <u>bejo</u> , por <u>crueldade</u> ,               | 7'      |                  | 2   |     |     | [5] |  |
| mo <u>meu</u> <u>coraçón</u> <u>conquiso</u> .         | 7'      |                  | (2) |     |     | 5   |  |
| poe <u>én</u> <u>maldigo</u> ventura                   | 7'      |                  | (2) |     | 4   |     |  |
| a <u>quen</u> <u>obra</u> <u>demesura</u> ,            | 7'      |                  |     | 3   |     | [5] |  |
| pois tan <u>linda</u> <u>criatura</u>                  | 7'      |                  |     | 3   |     | [5] |  |
| <u>olvidó</u> su <u>alabamento</u> .                   | 7'      |                  |     | 3   |     | [5] |  |
|  |         |                  |     |     |     |     |  |
| <u>Pero</u> grant <u>cuita</u> <u>forçada</u>          | 7'      | 1                |     |     | 4   |     |  |
| me <u>faz</u> <u>dizer</u> <u>quanto</u> <u>digo</u> : | 7'      |                  | (2) |     | 4   | 5   |  |

231 <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?>dutton+0+start.anv+ms=PN&sms=1&item=18&entry=ID0132#PN118ID0132>  
22/12/2017].

[acedido a

|  |    |   |   |   |     |     |  |
|--|----|---|---|---|-----|-----|--|
| Deus ensalçe a <b>mu</b> ito onrada                | 7' |   |   | 3 |     | 5   |  |
| e confonda o <u>ma</u> l <u>ami</u> go!            | 7' |   |   | 3 |     | (5) |  |
| <b>Esto</b> <b>di</b> go <u>eu</u> por <u>quen</u> | 7  | 1 |   | 3 |     | (5) |  |
| non <u>dese</u> ja <u>o</u> meu <u>ben</u> ;       | 7  |   |   | 3 |     | (5) |  |
| pois me mal <b>cat</b> an por <u>én</u> ,          | 7  |   |   |   | 4   |     |  |
| <b>morrei</b> sin <u>mer</u> esçimento.            | 7' |   | 2 |   | [4] |     |  |

**Análise:** Nesta cantiga existe um padrão que se repete de forma consistente na 1ª, 2ª, 3ª e 4ª estrofe. O padrão está mais presente no final da estrofe (4; 3-5; 3-5; 3-5), o que pode indicar a presença de uma estrutura poético-musical zajalesca. Na 1ª estrofe este padrão surge duas vezes, mas na 2ª e 3ª estrofe os padrões do início da estrofe são mais difusos. O padrão 3-5 é o padrão estruturante do refrão, logo não surpreende que se considerarmos a existência de uma forma zajalesca, é expectável que a repetição da melodia possa implicar a repetição do padrão acentual. Expectável, embora seja um dos poucos momentos em que existe alguma ocorrência de padrões de acentuação no repertório analisado.

Tabela 3 - Análise acentual do PN1 27<sup>232</sup>

| Texto  | Métrica | Análise acentual |     |   |     |     |
|--|---------|------------------|-----|---|-----|-----|
| <b>PN1 27</b>                                      |         |                  |     |   |     |     |
| Pois me non <u>va</u> l,                           | 4       |                  |     |   | (4) |     |
| <b>boa</b> <b>sennor</b> , por vos <b>servir</b>   | 8       | 1                |     |   | 4   |     |
| sufrendo <u>ma</u> l,                              | 4       |                  | 2   |   | 4   |     |
| <b>queiro</b> por <u>vós</u> <b>morir</b> .        | 6       | 1                |     |   | (4) |     |
|  |         |                  |     |   |     |     |
| <b>Amé</b> -vos <u>eu</u>                          | 4       |                  | 2   |   | 4   |     |
| tan de afincado <b>amor</b> ,                      | 7       |                  |     |   | 4   |     |
| que <u>non</u> soi <u>meu</u>                      | 4       |                  | (2) |   | 4   |     |
| nin de <b>otra</b> , ai <u>pe</u> ca <b>dor</b> !, | 7       |                  |     | 3 |     | [5] |
| <b>Desque</b> vos <u>vi</u> ,                      | 4       | 1                |     |   | (4) |     |

232 <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?>

dutton+0+start.anv+ms=PN&sms=1&item=27&entry=ID1171#PN127ID1171>  
22/12/2017].

[acedido a

|   |   |   |     |     |     |     |
|---|---|---|-----|-----|-----|-----|
| tan <u>mui</u> <u>fermosa</u> <u>sennor</u> , | 7 |   | (2) |     | 4   |     |
| non me pud' <u>al</u>                         | 4 |   |     |     | (4) |     |
| e de grant <u>cu</u> ita <u>partir</u> .      | 7 |   |     |     | 4   |     |
|   |   |   |     |     |     |     |
| <u>Conven</u> <u>suf</u> rer                  | 4 |   | 2   |     | 4   |     |
| <u>este</u> <u>pessar</u> que eu <u>he</u> ,  | 7 | 1 |     |     | 4   |     |
| sin <u>ben</u> <u>aver</u> ,                  | 4 |   | (2) |     | 4   |     |
| pois que <u>tanto</u> <u>afané</u> .          | 7 |   |     | 3   |     | [5] |
| <u>Boa</u> <u>sennor</u> ,                    | 4 | 1 |     |     | 4   |     |
| <u>depois</u> que <u>vos</u> eu <u>sé</u> ,   | 6 |   | 2   |     | (4) |     |
| <u>sofro</u> <u>én</u> mortal                 | 4 | 1 |     | (3) |     | 5   |
| <u>dolor</u> si <u>vos</u> non <u>vir</u> .   | 6 |   | 2   |     | (4) |     |
|   |   |   |     |     |     |     |
| Non <u>vos</u> <u>erre</u> i                  | 4 |   | (2) |     | 4   |     |
| por vos <u>querer</u> grand <u>ben</u> ,      | 6 |   |     |     | 4   |     |
| ca vos <u>amei</u> ,                          | 4 |   |     |     | 4   |     |
| mui <u>mas</u> que <u>otra</u> <u>ren</u> .   | 6 |   | (2) |     | 4   |     |
| <u>Boa</u> <u>sennor</u> ,                    | 4 | 1 |     |     | 4   |     |
| si <u>toverdes</u> por <u>ben</u> ,           | 6 |   |     | 3   |     |     |
| pois <u>soi</u> <u>leal</u>                   | 4 |   | (2) |     | 4   |     |
| vós <u>mandade</u> -me <u>guarir</u> .        | 7 |   |     | 3   |     |     |

**Análise:** Um exemplo diferente do anterior, em que o padrão regular surge no início da 1ª, 2ª e 3ª estrofe (2-4; 4; 4) e no 5º verso (1-4), enquanto os finais das estrofes demonstram uma maior irregularidade na acentuação.

Tabela 4 - Análise acentual do PN1 313<sup>233</sup>

| Texto   | Métrica | Análise acentual |   |   |     |     |
|---|---------|------------------|---|---|-----|-----|
| PN1 313   |         |                  |   |   |     |     |
| De quien <u>cuido</u> <u>e</u> <u>cuidei</u>        | 7       |                  |   | 3 |     | (5) |
| <u>aver</u> <u>ben</u> , <u>si</u> <u>co</u> braria | 7'      |                  | 2 |   | (4) |     |
| <u>plazer</u> do <u>que</u> <u>desse</u> jei        | 7       |                  | 2 |   | (4) |     |

233 <[http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?](http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=PN&sms=1&item=314&entry=ID0533#PN1314ID0533)

dutton+0+start.anv+ms=PN&sms=1&item=314&entry=ID0533#PN1314ID0533> [acedido a 23/12/2017].

|  |    |   |   |   |     |     |  |
|--|----|---|---|---|-----|-----|--|
| sol' un <b>dia</b> ?                       | 3' |   |   | 3 |     |     |  |
|  |    |   |   |   |     |     |  |
| Sol' un <b>dia</b> <u>de</u> <b>cuidar</b> | 7  |   |   | 3 |     | (5) |  |
| meu coraçon non se <b>parte</b> ,          | 7' |   |   |   | 4   |     |  |
| desejando <u>o</u> <b>lugar</b>            | 7  |   |   | 3 |     | (5) |  |
| o non <b>poso aver parte</b> .             | 7' |   |   | 3 |     |     |  |
| Por <b>que</b> soy en <b>otra parte</b>    | 7' |   | 2 |   |     | 5   |  |
| apartado <u>de</u> quien <u>sei</u> ,      | 7  |   |   | 3 |     | (5) |  |
| en <b>aquesto</b> <u>cuidarei</u>          | 7  |   |   | 3 |     | [5] |  |
| si veria.                                  | 3' |   |   | 3 |     |     |  |
|  |    |   |   |   |     |     |  |
| Si veria <b>minna cuita</b>                | 7' |   |   | 3 |     | 5   |  |
| en <u>algund</u> <b>tenpo</b> partida,     | 7' |   |   |   | 4   |     |  |
| <b>onde dela</b> <u>sufro</u> <b>muita</b> | 7' | 1 |   | 3 |     | 5   |  |
| ja en <b>aquesta</b> partida.              | 7' |   |   |   | 4   |     |  |
| Pensando en <b>mina</b> partida,           | 7' |   | 2 |   | 4   |     |  |
| <b>cando</b> sera o d'o <u>hei</u> ,       | 7  | 1 |   |   | 4   |     |  |
| meu cor eu <u>non</u> <b>direi</b>         | 6  |   |   |   | (4) |     |  |
| quen seria.                                | 3' |   |   | 3 |     |     |  |
|  |    |   |   |   |     |     |  |
| Quen seria <u>que</u> <b>sobejo</b>        | 7' |   |   | 3 |     | (5) |  |
| meu coraçon atormenta,                     | 7' |   |   |   | 4   |     |  |
| e o <b>corpo</b> <u>con</u> <b>dessejo</b> | 7' |   |   | 3 |     | (5) |  |
| <b>sufrio</b> e <b>sufre</b> tormenta?     | 7' |   | 2 |   | 4   |     |  |
| <b>Cando</b> eu <u>fui</u> en tormenta     | 7' | 1 |   |   | (4) |     |  |
| de <b>amor</b> , <b>nunca</b> çessei       | 7  |   |   | 3 | 4   |     |  |
| de loar a <u>quien</u> <b>loei</b>         | 7  |   |   | 3 |     | (5) |  |
| todavia.                                   | 3' |   |   | 3 |     |     |  |

**Análise:** Esta cantiga revela um comportamento semelhante ao exemplo anterior, o padrão regular surge no início da 1ª, 2ª e 3ª estrofe (3-5; 4; 3-5), os finais da 1ª e 3ª estrofe também apresentam um padrão (3-5; 3), aqui sendo previsível devido à forma zajalesca do poema. Este contraste de padrões do início das estrofes também está presente no refrão, embora com uma sequência ligeiramente diferente:

Padrões (Padrão A: 3-5; Padrão B; 4)

Refrão: ABBA

Estrofe: ABA

Tabela 5 - Análise acentual do PN1 561<sup>234</sup>

| Texto   | Métrica | Análise acentual |     |     |     |     |   |
|---|---------|------------------|-----|-----|-----|-----|---|
| PN1 561   |         |                  |     |     |     |     |   |
| Quien por <u>D</u> ios se <u>e</u> npobre <u>ç</u> e    | 7'      |                  |     | (3) |     | [5] |   |
| en <u>e</u> ste <u>m</u> undo que <u>v</u> ive,         | 7'      |                  | 2   |     | 4   |     |   |
| e <u>d</u> esp <u>u</u> es lo leal <u>s</u> irve,       | 7'      |                  |     | 3   |     |     | 6 |
| en <u>r</u> ique <u>ç</u> e.                            | 3'      |                  |     | 3   |     |     |   |
|   |         |                  |     |     |     |     |   |
| En <u>r</u> ique <u>ç</u> e <u>d</u> e <u>r</u> iqueza  | 7'      |                  |     | 3   |     | 5   |   |
| qu'és <u>p</u> ara <u>s</u> ienpre <u>d</u> urable,     | 7'      |                  | 2   |     | 4   |     |   |
| mui infinita, estable                                   | 7'      |                  |     |     | 4   |     |   |
| e mui <u>q</u> uita d'escureza;                         | 7'      |                  |     | 3   |     |     |   |
| el Sennor de <u>l</u> a <u>g</u> randeza                | 7'      |                  |     | 3   |     | (5) |   |
| e mui <u>g</u> rand <u>p</u> erdonador,                 | 7       |                  |     | (3) |     | [5] |   |
| que a ningund su <u>s</u> ervidor                       | 7       |                  |     | 3   |     | [5] |   |
| non falle <u>ç</u> e.                                   | 3'      |                  |     | 3   |     |     |   |
|   |         |                  |     |     |     |     |   |
| Non falle <u>ç</u> e ningund <u>d</u> ia,               | 7'      |                  |     | 3   |     |     |   |
| qu'és <u>f</u> irme <u>s</u> in mudamiento,             | 7'      |                  | 2   |     | (4) |     |   |
| quien le <u>d</u> a <u>e</u> gualamiento                | 7'      |                  |     | (3) |     | [5] |   |
| ai <u>a</u> migos! <u>f</u> az follia,                  | 7'      |                  |     | 3   |     | (5) |   |
| qu'el Sennor de <u>l</u> a <u>g</u> randia              | 7'      |                  |     | 3   |     | (5) |   |
| <u>n</u> unca <u>o</u> vo <u>p</u> ar nin <u>a</u> vrá, | 7       | 1                |     | 3   |     | (5) |   |
| e <u>q</u> uien lo <u>c</u> ontradirá                   | 7       |                  | (2) |     | [4] |     |   |
| ensande <u>ç</u> e.                                     | 3'      |                  |     | 3   |     |     |   |
|   |         |                  |     |     |     |     |   |
| Ensande <u>ç</u> e e <u>e</u> s mui <u>l</u> oco        | 7'      |                  |     | 3   |     | (5) |   |
| quien de <u>t</u> al <u>l</u> ocura <u>e</u> nfinge,    | 7'      |                  |     | (3) |     | 5   |   |
| mal se <u>v</u> iste, <u>m</u> al se <u>ç</u> inge,     | 7'      |                  |     | 3   |     | (5) |   |
| e <u>m</u> uere de <u>p</u> oco en <u>p</u> oco.        | 7'      |                  | 2   |     |     | 5   |   |

234 <[http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?](http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=PN&sms=1&item=561&entry=ID1683#PN1561ID1683)

dutton+0+start.anv+ms=PN&sms=1&item=561&entry=ID1683#PN1561ID1683> [acedido a 23/12/2017].



|   |    |  |   |   |   |     |  |
|---|----|--|---|---|---|-----|--|
| Yo, <u>amigos</u> , <u>non</u> lo <u>troco</u>  | 7' |  |   | 3 |   | (5) |  |
| por <u>otro</u> <u>santo</u> nin <u>santa</u> , | 7' |  | 2 |   | 4 |     |  |
| pues que <u>todo</u> 'l <u>mundo</u> 'spanta    | 7' |  |   | 3 |   | 5   |  |
| su grande <u>çe</u> .                           | 3' |  |   | 3 |   |     |  |

**Análise:** Nas três estrofes podemos reparar na estabilidade de um padrão (3-5), mas que curiosamente foi alterando a sua posição na estrofe ao longo das mesmas. Em conclusão, este padrão é estruturante neste poema, alternando com outro (2-4) menos frequente e mais irregular na sua posição.

Tabela 6 - Análise acentual do PN1 29<sup>235</sup>

| Texto   | Métrica | Análise acentual |     |     |   |  |     |
|---|---------|------------------|-----|-----|---|--|-----|
| PN1 29  |         |                  |     |     |   |  |     |
| <b>Hercoles</b> que hedifico                    | 7       | 1                |     |     |   |  |     |
| la çib <u>dat</u> muy <u>poderosa</u>           | 7'      |                  |     | 3   |   |  | [5] |
| su <u>alma</u> <u>ssea</u> gozossa              | 7'      |                  | 2   |     | 4 |  |     |
| que <u>tal</u> çib <u>dat</u> ordeno            | 7       |                  | (2) |     | 4 |  |     |
| por seuilla <u>demo</u> stro                    | 7       |                  |     | 3   |   |  | [5] |
| en <u>su</u> muy <u>alto</u> ssaber             | 7       |                  | (2) |     | 4 |  |     |
| que se <u>avie</u> de <u>noble</u> zer          | 7       |                  |     | 3   |   |  | [5] |
| por <u>julio</u> que <u>la</u> poblo            | 7       |                  | 2   |     |   |  | (5) |
|   |         |                  |     |     |   |  |     |
| Con ssaber E <u>poderio</u>                     | 7'      |                  |     | 3   |   |  | [5] |
| <u>estos</u> <u>doss</u> la <u>orden</u> aron   | 7'      | 1                |     | (3) |   |  | [5] |
| & <u>los</u> que en <u>ella</u> poblaron        | 7'      |                  | (2) |     | 4 |  |     |
| fue proeza & <u>muy</u> grant <u>brio</u>       | 7'      |                  |     | 3   |   |  | (5) |
| <u>viçio</u> & <u>prez</u> & <u>amoryo</u>      | 7'      | 1                |     | (3) |   |  | [5] |
| lealtan <u>ça</u> & <u>lindo</u> amor           | 7       |                  |     | 3   |   |  | 5   |
| <u>syenpre</u> <u>byue</u> <u>syn</u> pauor     | 7       | 1                |     | 3   |   |  | (5) |
| <u>rryberas</u> del <u>su</u> grant <u>rryo</u> | 7'      |                  | 2   |     |   |  | (5) |

235 O texto deste poema foi retirado do site *Cancionero Virtual* que utiliza a edição de Dutton como a base para os textos aí inseridos. B. DUTTON, *El cancionero del siglo XV*, (v. n. 1). <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=PN&sms=1&item=29&entry=ID1173#PN129ID1173>> [acedido a 23/12/2017].

|   |    |   |     |     |     |     |
|---|----|---|-----|-----|-----|-----|
|   |    |   |     |     |     |     |
| <b>Fasta oy non es sabida</b>                 | 7' | 1 |     | (3) |     | (5) |
| en el <b>mundo tal çibdat</b>                 | 7  |   |     | 3   |     | (5) |
| nin avn con <b>tal Propiedat</b>              | 7  |   |     |     | (4) |     |
| de <b>tantos bienes conplida</b>              | 7  |   | 2   |     | 4   |     |
| abondada E <b>guaneçida</b>                   | 7' |   |     | 3   |     | [5] |
| de ynfynitos plazerres                        | 7' |   |     |     | 4   |     |
| lyn <b>pieza</b> son <b>sus averes</b>        | 7' |   | 2   |     |     | (5) |
| de loores <b>Bastezida</b>                    | 7' |   |     | 3   |     | [5] |
|   |    |   |     |     |     |     |
| Qual <b>quier noble rrey</b> que <b>tiene</b> | 7' |   | 2   | 3   |     | (5) |
| por <b>suya tan noble joya</b>                | 7' |   | 2   |     |     | 5   |
| <b>deuenla quien</b> quier lo aya             | 7' | 1 |     |     | (4) |     |
| <b>mucho onrrar</b> que assy conuiene         | 7' | 1 |     | 3   |     | 5   |
| ca <b>quien lealtat Mantylene</b>             | 7' |   | (2) |     |     | 5   |
| <b>mucho deue a maravilla</b>                 | 7' | 1 |     | 3   |     | [5] |
| sser preçiado <b>pues seuilla</b>             | 7' |   |     | 3   |     | (5) |
| <b>desto grant parte le viene</b>             | 7' | 1 |     |     | 4   |     |

**Análise:** Esta cantiga tem a recorrência de um padrão nas primeiras três estrofes, no 2º, 3º e 5º versos. A ausência de uma estrutura zajalesca tem como consequência os finais das estrofes terem sempre estruturas acentuais diversas.

Tabela 7 - Análise acentual do SA7 264<sup>236</sup>

| Texto                              | Métrica | Análise acentual |   |   |     |     |
|------------------------------------|---------|------------------|---|---|-----|-----|
| <b>SA7 264</b>                     |         |                  |   |   |     |     |
| Pois por <b>favor, çierto sei,</b> | 7       |                  |   |   | 4   | 5   |
| ha <b>todo ome o mellor,</b>       | 7       |                  | 2 |   | 4   |     |
| por <b>tanto eu cridarei:</b>      | 7       |                  | 2 |   | (4) |     |
| <b>ai, favor! ai, Deus, favor!</b> | 7       |                  |   | 3 |     | (5) |
|                                    |         |                  |   |   |     |     |
| <b>Vejo un ome entendido,</b>      | 7'      | 1                |   | 3 |     | [5] |

236 <[http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?](http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=SA&sms=7&item=264&entry=ID2630#SA7264ID2630)

dutton+0+start.anv+ms=SA&sms=7&item=264&entry=ID2630#SA7264ID2630> [acedido a 23/12/2017].

[acedido a

|   |    |   |     |     |     |
|---|----|---|-----|-----|-----|
| savio, de <u>bon</u> sentimiento,                           | 7' | 1 |     | (4) |     |
| e <u>si</u> non <u>é</u> favorito,                          | 7' |   | (2) | (4) |     |
| ha mui <b>poco</b> <u>convaçamiento</u> .                   | 8' |   | 3   |     | [5] |
| E <u>pois</u> tal <u>convaçamiento</u>                      | 7' |   | (2) | [4] |     |
| <u>ya</u> m'atén favor por <u>lei</u> ,                     | 7  |   | 3   |     | 5   |
| por <b>tanto</b> <u>eu</u> cridarei:                        | 7  |   | 2   | (4) |     |
| ai, favor! Ai, <u>Deus</u> , favor!                         | 7  |   | 3   |     | (5) |
|   |    |   |     |     |     |
| <b>Cato</b> otro neçio, rudo;                               | 7' | 1 | 3   |     | 5   |
| <u>si</u> favor por <u>seu</u> lo <b>priso</b> ,            | 7' |   | 3   |     | (5) |
| <b>todos</b> o <u>dan</u> por <u>envisio</u>                | 7' | 1 |     | (4) |     |
| e <b>dizen</b> qu'és mui <u>sesudo</u> .                    | 7' |   | 2   |     | (5) |
| <u>Quien</u> favor ten <u>por</u> <u>escudo</u>             | 7' |   | 3   |     | (5) |
| <b>tiene</b> el <b>mundo</b> , <b>tiene</b> el <u>Rei</u> , | 7  | 1 | 3   |     | 5   |
| por <b>tanto</b> <u>eu</u> cridarei:                        | 7  |   | 2   | (4) |     |
| ai, favor! Ai, <u>Deus</u> , favor!                         | 7  |   | 3   |     | (5) |
|   |    |   |     |     |     |
| <b>Quando</b> <u>ven</u> a <b>via</b> <b>fora</b> !         | 7' | 1 | (3) |     | 5   |
| de <u>quien</u> favor dá so'sprito,                         | 7' |   | (2) | 4   |     |
| non <b>cessa</b> <u>quien</u> no <b>adora</b>               | 7' |   | 2   | (4) |     |
| o <u>quien</u> maldiz o <b>bendito</b> .                    | 7' |   | (2) | 4   |     |
| <b>Donde</b> <u>eu</u> <b>repito</b> ,                      | 5' | 1 | (3) |     | 5   |
| <u>reverença</u> <u>le</u> <b>darei</b> ,                   | 7  |   | 3   |     | (5) |
| por <b>tanto</b> <u>eu</u> cridarei:                        | 7  |   | 2   | (4) |     |
| ai, favor! Ai, <u>Deus</u> , favor!                         | 7  |   | 3   |     | (5) |

**Análise:** Nesta cantiga, a repetição do mesmo padrão de acentuação (3-5; 2-4; 35) reflecte a presença da *vuelta* no final da estrofe, indicando a reiteração do material textual e provavelmente do material melódico. No início da estrofe existe igualmente um padrão (1-3-5; 2-4) no 1º verso e 3º versos que se repete, sugerindo a existência de uma estrutura *mudanza-vuelta* nesta cantiga. Podemos então considerar que o copista ao escrever este poema teria, na memória, a cantiga na sua forma poético-musical.

### III.4 – A análise acentual nas canções do *Libro de buen amor*

Tabela 8 - Análise acentual do LBA, unidades poéticas 33-39

| Texto  | Métrica | Análise acentual |   |     |     |     |     |     |   |   |  |
|--|---------|------------------|---|-----|-----|-----|-----|-----|---|---|--|
| <b>Virgen, del <u>Ç</u>ielo reína,</b> 33          | 7'      | 1                |   |     | 4   |     |     | 7   |   |   |  |
| e del <b>m</b> undo <u>m</u> elezina,              | 7'      |                  |   | 3   |     | [5] |     | 7   |   |   |  |
| <b>quí</b> érasme oír,                             | 4'      | 1                |   |     | 4   |     |     |     |   |   |  |
| que de tus <b>g</b> ozos aína                      | 7'      |                  |   |     | 4   |     |     | 7   |   |   |  |
| escriva yo <b>p</b> rosa <b>d</b> igna             | 7'      |                  | 2 |     |     | 5   |     | 7   |   |   |  |
| por te servir.                                     | 4       |                  |   |     | 4   |     |     |     |   |   |  |
|  |         |                  |   |     |     |     |     |     |   |   |  |
| Dezirte he <u>t</u> u alegría 34                   | 7'      |                  | 2 |     | (4) |     |     | 7   |   |   |  |
| rogándote <b>t</b> oda <b>v</b> ía,                | 7'      |                  | 2 |     |     | 5   |     | 7   |   |   |  |
| yo pecador,  | 4       |                  |   |     | 4   |     |     |     |   |   |  |
| que a <u>l</u> a grand <b>c</b> ulpa <b>m</b> ía   | 7'      |                  |   | (3) |     | 5   |     | 7   |   |   |  |
| non <b>p</b> ares <b>m</b> ientes, María,          | 7'      |                  | 2 |     | 4   |     |     | 7   |   |   |  |
| mas al loor.                                       | 4       |                  |   |     | 4   |     |     |     |   |   |  |
|  |         |                  |   |     |     |     |     |     |   |   |  |
| Tú <b>s</b> iete <b>g</b> ozos oviste: 35          | 7'      |                  | 2 |     | 4   |     |     | 7   |   |   |  |
| el primero, <b>q</b> uando <u>r</u> esçebiste      | 9'      |                  |   | 3   |     | 5   |     | [7] |   | 9 |  |
| saluta <u>ç</u> ión                                | 4       |                  |   |     | 4   |     |     |     |   |   |  |
| del <b>á</b> ngel, <b>q</b> uando oíste            | 7'      |                  | 2 |     | 4   |     |     | 7   |   |   |  |
| « <b>A</b> ve, María»; <u>c</u> onçebiste          | 8'      |                  | 2 |     | 4   |     | [6] |     | 8 |   |  |
| Dios, salva <u>ç</u> ión.                          | 4       |                  |   |     | 4   |     |     |     |   |   |  |
|  |         |                  |   |     |     |     |     |     |   |   |  |
| El <b>s</b> egundo <u>f</u> ue conplido 36         | 7'      |                  |   | 3   |     | (5) |     | 7   |   |   |  |
| <b>q</b> uando <u>f</u> ue de <u>t</u> i nascido   | 7'      | 1                |   | (3) |     | (5) |     | 7   |   |   |  |
| e sin dolor;                                       | 4       |                  |   |     | 4   |     |     |     |   |   |  |
| de los <b>á</b> ngeles servido,                    | 7'      |                  |   | 3   |     |     |     | 7   |   |   |  |
| fue <b>l</b> uego <u>c</u> onosçido <sup>237</sup> | 6'      |                  | 2 |     | (4) |     | 6   |     |   |   |  |
| por salvador.                                      | 4       |                  |   |     | 4   |     |     |     |   |   |  |
|  |         |                  |   |     |     |     |     |     |   |   |  |
| Fue el tu <b>g</b> ozo terçero 37                  | 7'      |                  |   |     | 4   |     |     | 7   |   |   |  |
| <b>q</b> uando vino <u>e</u> l luzero              | 7'      | 1                |   | 3   |     | (5) |     | 7   |   |   |  |
| a demostrar  | 4       |                  |   |     | 4   |     |     |     |   |   |  |

237 Corominas: «fue ã luego conosçido».

|   |    |   |     |   |     |     |     |   |   |  |
|---|----|---|-----|---|-----|-----|-----|---|---|--|
| el camino <u>verdadero</u>                                    | 7' |   |     | 3 |     | [5] |     | 7 |   |  |
| a los <b>reyes</b> , <u>compañero</u>                         | 7' |   |     | 3 |     | [5] |     | 7 |   |  |
| fue en <u>guiar</u> .   | 4  |   |     |   | 4   |     |     |   |   |  |
|   |    |   |     |   |     |     |     |   |   |  |
| Fue tu <b>cuarta</b> <u>alegría</u> 38                        | 7' |   |     | 3 |     | [5] |     | 7 |   |  |
| <b>quando</b> te <b>dixo</b> , <u>María</u> ,                 | 7' | 1 |     |   | 4   |     |     | 7 |   |  |
| el <u>Grabiél</u>   | 4  |   |     |   | 4   |     |     |   |   |  |
| que el tu <b>figo</b> <u>veví</u> a                           | 7' |   |     |   | 4   |     |     | 7 |   |  |
| e por <u>señal</u> te <u>dezía</u>                            | 7' |   |     |   | 4   |     |     | 7 |   |  |
| que <b>viera</b> a <u>él</u> .                                | 4  |   | 2   |   | (4) |     |     |   |   |  |
|   |    |   |     |   |     |     |     |   |   |  |
| El <b>quinto</b> <u>fue</u> de <u>grand</u> <u>dulçor</u> :39 | 8  |   | 2   |   | (4) |     | (6) |   | 8 |  |
| <b>quando</b> al tu <b>figo</b> <u>señor</u>                  | 8  | 1 |     |   | 4   |     |     | 7 |   |  |
| <b>viste</b> <u>sobir</u>                                     | 4  | 1 |     |   | 4   |     |     |   |   |  |
| al <u>çielo</u> , a su <b>Padre</b> <b>Mayor</b> ,            | 8  |   | 2   |   |     | 5   |     |   | 8 |  |
| e <u>tú</u> <u>fincaste</u> <u>con</u> <u>amor</u>            | 8  |   | (2) |   | 4   |     | (6) |   | 8 |  |
| <u>de</u> a <u>él</u> <u>ir</u> .                             | 4  |   |     |   | (4) |     |     |   |   |  |

**Análise:** Este é o primeiro exemplo do LBA atribuído ao Acipreste de Hita, presumivelmente Juan Ruiz. Quanto à disposição das frases, o padrão é apoiado pela análise acentual, dois versos seguidos de um hemistíquio. O padrão do hemistíquio mantêm-se, com uma exceção, ao longo da maior parte da canção, até à estrofe 39 (a canção termina na estrofe 43). O padrão dos versos varia, o que poderá indicar uma estrutura musical em que a melodia dos mesmos será distinta nos dois versos, podendo as melodias serem adaptadas aos diversos padrões acentuais, mas tendo o hemistíquio a função de refrão ou remate cadencial. Uma forma musical hipotética: A B C/ D E C/... (no caso de hemistíquio ser refrão), ou A B cauda/C D cauda/...

Tabela 9 - Análise acentual do LBA, unidades poéticas 1668-1672

| Texto   | Métrica | Análise acentual |   |   |   |     |   |
|---|---------|------------------|---|---|---|-----|---|
| M[i]raglos <b>muchos</b> <b>faze</b> [s] 1668             | 6'      |                  | 2 |   | 4 |     | 6 |
| <b>Virgen</b> <b>sienpre</b> <b>pura</b> , <sup>238</sup> | 5'      | 1                |   | 3 |   | 5   |   |
| <u>aguardando</u> <b>los</b> <u>coitados</u>              | 7'      | [1]              |   | 3 |   | (5) | 7 |

|   |    |     |     |     |     |     |   |   |
|---|----|-----|-----|-----|-----|-----|---|---|
| de <u>dolor</u> e <u>de</u> <u>tristura</u> ;             | 7' | (1) |     | 3   |     | (5) |   | 7 |
| <u>el</u> que <u>loa</u> <u>tu</u> <u>figura</u>          | 7' | (1) |     | 3   |     | (5) |   | 7 |
| <u>non</u> lo <u>dexas</u> <u>olvidado</u> :              | 7' | (1) |     | 3   |     | [5] |   | 7 |
| <u>non</u> <u>catando</u> <u>su</u> <u>pecado</u> ,       | 7' | (1) |     | 3   |     | (5) |   | 7 |
| <u>sálvaslo</u> <u>de</u> <u>amargura</u> .               | 7' | 1   |     |     | (4) |     |   | 7 |
|   |    |     |     |     |     |     |   |   |
| Ayudas <u>al</u> <u>inoçente</u> 1669                     | 7' |     | 2   |     | (4) |     |   | 7 |
| <u>con</u> <u>amor</u> muy <u>verdadero</u> ;             | 7' | (1) |     | 3   |     | [5] |   | 7 |
| <u>al</u> que <u>es</u> <u>tu</u> <u>servidor</u>         | 7  | (1) |     | (3) |     | [5] |   | 7 |
| <u>bien</u> lo <u>libras</u> <u>de</u> <u>ligero</u> :    | 7' | (1) |     | 3   |     | (5) |   | 7 |
| <u>non</u> le <u>es</u> <u>falleçedero</u>                | 7' | (1) |     | (3) |     | [5] |   | 7 |
| <u>tu</u> <u>acorro</u> <u>sin</u> <u>dudança</u> ;       | 7' | (1) |     | 3   |     | (5) |   | 7 |
| <u>guárdalo</u> <u>de</u> <u>malandança</u>               | 7' | 1   |     |     | (4) |     |   | 7 |
| el <u>tu</u> bien <u>grande</u> , <u>llenero</u> .        | 7' |     | (2) |     | 4   |     |   | 7 |
|   |    |     |     |     |     |     |   |   |
| Reína, <u>Virgen</u> , mi <u>esfuerço</u> , 1670          | 7' |     | 2   |     | 4   |     |   | 7 |
| yo só <u>puesto</u> en <u>tal</u> <u>espanto</u> ,        | 7' |     |     | 3   |     | 5   |   | 7 |
| <u>por</u> lo <u>qual</u> a <u>ti</u> <u>bendigo</u> ,    | 7' | (1) |     | (3) |     | (5) |   | 7 |
| <u>que</u> me <u>guardes</u> <u>de</u> <u>quebranto</u> ; | 7' | (1) |     | 3   |     | (5) |   | 7 |
| <u>pues</u> a <u>ti</u> , <u>señora</u> , <u>canto</u> ,  | 7' | (1) |     | (3) |     | 5   |   | 7 |
| <u>tú</u> me <u>guarda</u> <u>de</u> <u>lisión</u> ,      | 7  | (1) |     | 3   |     | (5) |   | 7 |
| de <u>muerte</u> e de <u>ocasión</u> ,                    | 7  |     | 2   |     |     |     |   | 7 |
| <u>por</u> tu <u>fijo</u> , <u>Jhesú</u> <u>santo</u> .   | 7' | (1) |     | 3   |     |     |   | 7 |
|   |    |     |     |     |     |     |   |   |
| Yo só <u>mucho</u> <u>agraviado</u> 1671                  | 7' |     |     | 3   |     | [5] |   | 7 |
| en <u>esta</u> <u>çibdad</u> <u>seyendo</u> :             | 7' |     | 2   |     |     | 5   |   | 7 |
| <u>tu</u> <u>acorro</u> e <u>guarda</u> <u>fuerte</u>     | 7' | (1) |     | 3   |     | 5   |   | 7 |
| a mí <u>libre</u> , <u>defendiendo</u> ;                  | 7' |     |     | 3   |     | [5] |   | 7 |
| <u>pues</u> a <u>ti</u> me <u>encomiendo</u> ,            | 7' | (1) |     | (3) |     | (5) |   | 7 |
| <u>non</u> me <u>seas</u> <u>desdeñosa</u> :              | 7' | (1) |     | 3   |     | [5] |   | 7 |
| <u>tu</u> <u>bondad</u> <u>maravillosa</u>                | 7' | (1) |     | 3   |     | [5] |   | 7 |
| <u>loaré</u> <u>sienpre</u> , <u>serviendo</u> .          | 7' |     |     | 3   | 4   |     |   | 7 |
|   |    |     |     |     |     |     |   |   |
| A <u>ti</u> me <u>encomiendo</u> <sup>239</sup> , 1672    | 6' |     | (2) |     |     |     | 6 |   |
| <u>Virgen</u> <u>santa</u> <u>María</u> <sup>240</sup> :  | 6' | 1   |     | 3   |     |     | 6 |   |
| <u>la</u> mi <u>coita</u> <u>tú</u> la <u>parte</u> ,     | 7' | (1) |     | 3   |     | (5) |   | 7 |
| <u>tú</u> me <u>salva</u> e me <u>guía</u>                | 7' | (1) |     | 3   |     | (5) |   | 7 |
| e me <u>guarda</u> <u>toda</u> <u>vía</u> ,               | 7' |     |     | 3   |     | 5   |   | 7 |

238 Corominas: «fazes Virgen sienpre pura».

239 Corominas: «A ti yo me encomiendo».

240 Corominas e Willis: «o Virgen santa María».

|   |    |     |  |     |  |   |  |   |
|---|----|-----|--|-----|--|---|--|---|
| <u>p</u> ã <u>d</u> osa <b>Vir</b> gen <u>s</u> anta,         | 7' |     |  | 3   |  | 5 |  | 7 |
| <u>por</u> la <u>tu</u> mer <u>ç</u> ed que es <b>tan</b> ta, | 7' | (1) |  | (3) |  | 5 |  | 7 |
| que <u>de</u> zir non <u>la</u> <u>podr</u> ía.               | 7' | (1) |  | 3   |  | 5 |  | 7 |

**Análise:** Nesta canção mariana, existe um padrão que se mantém ao longo da mesma, sempre no meio da estrofe. O padrão mais estável é 1-3-5 nos 3º, 4º, 5º e 6º versos, podendo deduzir-se que a estabilidade acentual indica a repetição da mesma melodia, pois como as estrofes têm oito versos a repetição melódica pode fixar o padrão poético-acentual e essa estabilização pode reflectir um processo de memorização da canção. Por outro lado, essa condição não significará necessariamente a repetição melódica, mas apenas a existência de um padrão como resultado do estilo poético e por necessidade de memorização.

Tabela 10 - Análise acentual do LBA, unidades poéticas 1673-1678

| Texto  | Métrica | Análise acentual |     |     |     |     |  |   |
|--|---------|------------------|-----|-----|-----|-----|--|---|
| <b>Santa Virgen</b> <u>e</u> scogida, 1673         | 7'      | 1                |     | 3   |     | [5] |  | 7 |
| de Dios <b>Madre</b> <u>muy</u> amada,             | 7'      |                  |     | 3   |     | (5) |  | 7 |
| <u>en</u> los <b>ç</b> ielos <u>ensalç</u> ada,    | 7'      | (1)              |     | 3   |     | [5] |  | 7 |
| del <b>mundo</b> <u>salud</u> e <u>vida</u> .      | 7'      |                  | 2   |     |     | 5   |  | 7 |
|  |         |                  |     |     |     |     |  |   |
| Del <b>mundo</b> <u>salud</u> e <u>vida</u> , 1674 | 7'      |                  | 2   |     |     | 5   |  | 7 |
| de <b>muerte</b> destr <u>ü</u> imiento,           | 7'      |                  | 2   |     |     | [5] |  | 7 |
| de <b>graça</b> <u>l</u> lena con <u>pl</u> ida,   | 7'      |                  | 2   |     | 4   |     |  | 7 |
| de coitados <u>salv</u> amiento:                   | 7'      | (1)              |     | 3   |     | [5] |  | 7 |
| de <u>a</u> queste <b>dolor</b> que <u>s</u> iento | 7'      |                  | 2   |     |     | 5   |  | 7 |
| <u>en</u> <u>presión</u> sin <u>meresç</u> er,     | 7       | (1)              |     | 3   |     | [5] |  | 7 |
| <u>tú</u> me <b>deña</b> <u>e</u> storçer          | 7       | (1)              |     | 3   |     | [5] |  | 7 |
| con <u>e</u> l tu <u>defend</u> imiento.           | 7'      |                  | (2) |     | [4] |     |  | 7 |
|  |         |                  |     |     |     |     |  |   |
| Con <u>e</u> l tu <u>defend</u> imiento, 1675      | 7'      |                  | (2) |     | [4] |     |  | 7 |
| <u>non</u> <u>cat</u> ando <u>mi</u> maldad        | 7       | (1)              |     | 3   |     | (5) |  | 7 |
| <u>nin</u> el <u>mi</u> meresçimiento,             | 7'      | (1)              |     | (3) |     |     |  | 7 |
| <u>mas</u> la <u>tu</u> <b>propia</b> bondad:      | 7       | (1)              |     |     | 4   |     |  | 7 |
| que <u>conf</u> ieso <u>en</u> verdat              | 7       | (1)              |     | 3   |     | (5) |  | 7 |

|  |    |     |     |     |     |     |  |   |
|--|----|-----|-----|-----|-----|-----|--|---|
| que <u>só</u> pecador errado;              | 7' |     | (2) |     |     | 5   |  | 7 |
| <u>de</u> ti <u>sea</u> ayudado            | 7' |     |     | 3   |     | [5] |  | 7 |
| <u>por</u> la <u>tu</u> virginidad.        | 7  | (1) |     | (3) |     | [5] |  | 7 |
|  |    |     |     |     |     |     |  |   |
| Por la <u>tu</u> virginidad 1676           | 7  | (1) |     | (3) |     | [5] |  | 7 |
| que non ha conparaçión,                    | 7  | (1) |     | (3) |     | [5] |  | 7 |
| nin oviste egualtad                        | 7  | (1) |     | 3   |     | [5] |  | 7 |
| en obra e entençión;                       | 7  |     | 2   |     | (4) |     |  | 7 |
| conplida <u>de</u> bendición,              | 7  |     | 2   |     | (4) |     |  | 7 |
| pero non <u>só</u> meresçiente,            | 7' | 1   |     |     | (4) |     |  | 7 |
| venga a <u>tj</u> , señora, en miente      | 7' | 1   |     | (3) |     | 5   |  | 7 |
| <u>de</u> conplir mi petiçión.             | 7  | (1) |     | 3   |     | [5] |  | 7 |
|  |    |     |     |     |     |     |  |   |
| De conplir mi petiçión, 1677               | 7  | (1) |     | 3   |     | [5] |  | 7 |
| como a otros <u>ya</u> conpliste,          | 7' | 1   |     | 3   |     | (5) |  | 7 |
| <u>de</u> tan fuerte tentaçión             | 7  | (1) |     | 3   |     | [5] |  | 7 |
| <u>en</u> que <u>só</u> , coitado, triste; | 7' | (1) |     | (3) |     | 5   |  | 7 |
| <u>pues</u> poder as e oviste,             | 7' | (1) |     | 3   |     | (5) |  | 7 |
| <u>tú</u> me guarda <u>en</u> tu mano:     | 7' | (1) |     | 3   |     | (5) |  | 7 |
| <u>bien</u> acorres <u>muy</u> de llano    | 7' | (1) |     | 3   |     | (5) |  | 7 |
| <u>al</u> que <u>quieres</u> e quisiste.   | 7' | (1) |     | 3   |     | (5) |  | 7 |

**Análise:** Nesta canção, o padrão mais presente é o do refrão (1-3-5), principalmente nas últimas estrofes e geralmente na parte final da estrofe. Tal facto pode indicar uma estrutura zajalesca. A utilização do leixa-prene também potencia o aparecimento de padrões, principalmente entre o final de uma estrofe e o início da estrofe seguinte. Apesar disso, nada impede que o início da estrofe utilizasse material melódico distinto do refrão, embora a presença do padrão no final da estrofe possa ser sinal de repetição do material melódico, seguindo uma lógica zajalesca.



Tabela 11 - Análise acentual do vilancete MP4 - 285 *Minno amor, dexiste ay*, f. 44<sup>241</sup>

| Texto  | Métrica | Grelha acentuação |   |   |   |   |  |
|--|---------|-------------------|---|---|---|---|--|
| MP4 – 285  |         |                   |   |   |   |   |  |
| <b>Minno amor</b> , dexistes: <u>ay</u> !              | 7       | 1                 |   | 3 |   | 5 |  |
| <b>Venno</b> a <u>ver</u> <b>como</b> vos <u>vay</u> . | 7       | 1                 |   | 3 | 4 |   |  |
|  |         |                   |   |   |   |   |  |
| <b>Minno amor</b> tan garrido, (bis)                   | 6'      | 1                 |   | 3 |   |   |  |
| <b>firios</b> <sup>242</sup> <b>vostro</b> marido.     | 6'      |                   | 2 | 3 |   |   |  |
| <b>Venno</b> a <u>ver</u> <b>como</b> vos <u>vay</u> . | 7       | 1                 |   | 3 | 4 |   |  |
|  |         |                   |   |   |   |   |  |
| <b>Minno amor</b> tan loçano, (bis)                    | 6'      | 1                 |   | 3 |   |   |  |
| <b>firios</b> <b>vostro</b> velado.                    | 6'      |                   | 2 | 3 |   |   |  |
| <b>Venno</b> a <u>ver</u> <b>como</b> vos <u>vay</u> . | 7       | 1                 |   | 3 | 4 |   |  |

241 <[http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?](http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=MP&sms=4c&item=285&entry=ID3898#MP4c285ID3898)

dutton+0+start.anv+ms=MP&sms=4c&item=285&entry=ID3898#MP4c285ID3898> [acedido a 22/12/2017].

242 Segundo a edição de Anglés existe uma sinalefa, fi-**rios**, para encaixar a melodia tal como está escrita e, nesse caso, a análise acentual indicaria 2-3-6 no 4º verso. Mas se subdividirmos a última nota da frase (duas semibreves) a interpretação trissilábica torna-se compatível com a música. Isto sucede porque neste repertório a colocação do texto no manuscrito não está alinhada de forma rigorosa com a música. Igualmente a interpretação de Carolina Michaëlis (feriu-vos) e de Lang (feri-vos) da palavra tentam aproximá-la de uma versão galego-portuguesa, ver: Henry Roseman LANG, *Cancioneiro Gallego-Castelhano: The Extant Poems of the Gallego-Castilian Lyric School (1350-1450), Collected and Edited with a Literary Study, Notes, and Glossary, vol I Text, Notes and Glossary*, New York, Yale University, 1902, p. 139 <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015005706786;view=1up;seq=167>> [acedido a 25/2/2018]; Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *Cancioneiro da Ajuda, Edição criticada e comentada, vol. II – Investigações Bibliográficas, Biográficas e Histórico-Literárias*, s.l., Max Niemeyer, 1904, p. 930. Por outro lado, a colocação do texto na primeira frase da estrofe não permite esta subdivisão na última palavra «gar-ri-do» na última nota o que pode igualmente indicar que não haveria a subdivisão na última nota, e firios seria então dissilábico.

Figura 6 - Detalhe do vilancete MP4 - 285c *Minno amor, dexiste ay*, f. 44<sup>243</sup>.



243 Todas as imagens do MP4 utilizadas neste capítulo foram acedidas na seguinte url:  
<[http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II\\_01335/index.html](http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_01335/index.html)> [acedido a  
27/12/2017].

Figura 7 - Edição musical de Anglés do vilancete MP4 - 285c *Minno amor, dexiste ay*, f. 44<sup>244</sup>.

**61. Minno amor, dexiste ay** *Anónimo*

f. 44

Min - no a - mor de - xis - tes ¡ay! Ven - no a  
Fi - rios vues - tro ma - ri - do;

Tenor  
Min - no a - mor de - xis - tes ¡ay! Ven - no a  
Fi - rios vues - tro ma - ri - do;

Contra  
Min - no a - mor de - xis - tes ¡ay! Ven - no a  
Fi - rios vues - tro ma - ri - do;

Fin 10 D. C.

ver có - mo vos vay. Min - no a - mor tan gar - ri - do, iterum

ver có - mo vos vay. Min - no a - mor tan gar - ri - do, iterum

ver có - mo vos vay. Min - no a - mor tan gar - ri - do, iterum

Minno amor tan lozano (*dís*)  
Firios vuestro velado;  
Venno a ver cómo vos vay.

**Análise:** Este exemplo é particularmente interessante, pois revela características de continuidade tanto com as CSM como com o repertório trovadoresco galego-português, apesar de ser uma peça polifónica. De facto, a forma musical deste vilancete utiliza uma forma musical particular à das CSM. A disposição das frases musicais do vilancete é a seguinte: AB|BB AB. Esta é a forma musical do

244 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 86.

rondel andaluz, identificado por Manuel Pedro Ferreira nas CSM<sup>245</sup>. A forma paralelística do vilancete, com a repetição do início dos versos, alterando-se apenas o final, é um expediente poético bastante frequente na lírica medieval galego-portuguesa. Quanto ao seu estilo polifónico, caracteriza-se por ser homofónico, com um contraponto nsimples, sendo que o *Tenor* e *Contra* aparentam, pelo seu fraseado e características simples, serem vozes adicionadas ao *Cantus*. É a voz aguda que tem um fraseado melódico mais interessante, podendo indicar ser uma voz com o *cantus prius factus*.

Passando à questão da acentuação, se seguirmos o modelo de Manuel Pedro Ferreira relativamente à correspondência entre padrões de acentuação diferentes que podem indicar frases melódicas diferentes, utilizando apenas os padrões de acentuação poderíamos sugerir o seguinte esquema de frases melódicas:

#### Refrão

1º v: A

2º v: B

#### Estrofe

1º e 2º vv: A

3º v: C

4º v: B

Esta proposta pode apresentar um problema, pois de facto as frases musicais não reflectem a disposição melódica que seria sugerida pela análise da acentuação; o mesmo padrão de acentuação do 1º verso do refrão e dos dois primeiros versos da estrofe têm duas frases melódicas diferentes no vilancete. No entanto, o final da *vuelta* já segue a relação sugerida pela análise dos padrões de acentuação.

---

245 M. FERREIRA «Andalusian Music», (v. n. 98), pp. 8-9.

Será necessário sublinhar igualmente que este vilancete não tem mais nenhuma correspondência noutra manuscrito, sendo impossível fazer comparações e retirar conclusões mais definitivas quanto ao texto.

Tabela 12 - Análise acentual do vilancete MP4 - 542k *Meu naranjedo non ten fruta*, f. 217<sup>246</sup>.

| Texto  | Métrica | Grelha acentuação |  |   |   |     |     |
|--|---------|-------------------|--|---|---|-----|-----|
| <b>MP4 – 542</b>   |         |                   |  |   |   |     |     |
| <u>Meu</u> naranjedo <u>non</u> ten <u>fruta</u> ,                 | 8'      | (1)               |  |   | 4 |     | (6) |
| <u>mas</u> <u>agora</u> <u>vén</u> .                               | 5       | (1)               |  | 3 |   | 5   |     |
| <u>No</u> me le <u>toque</u> <u>ninguen</u> !                      | 7       | (1)               |  |   | 4 |     |     |
|  |         |                   |  |   |   |     |     |
| <u>Meu</u> naranjedo florido, (bis)                                | 7'      | (1)               |  |   | 4 |     |     |
| el [su] <sup>247</sup> <u>fruto</u> <u>no</u> l'es <u>venido</u> , | 7'      |                   |  | 3 |   | (5) |     |
| <u>mas</u> <u>agora</u> <u>vén</u> .                               | 5       | 1                 |  | 3 |   | (5) |     |
| <u>No</u> me le <u>toque</u> <u>ninguen</u> !                      | 7       | (1)               |  |   | 4 |     |     |
|  |         |                   |  |   |   |     |     |
| <u>Meu</u> naranjedo granado, (bis)                                | 7'      | (1)               |  |   | 4 |     |     |
| el su <sup>248</sup> <u>fruto</u> <u>no</u> l'es <u>granado</u> ,  | 7'      |                   |  | 3 |   | (5) |     |
| <u>mas</u> <u>agora</u> <u>vén</u> .                               | 5       | (1)               |  | 3 |   | 5   |     |
| <u>No</u> me le <u>toque</u> <u>ninguen</u> !                      | 7       | (1)               |  |   | 4 |     |     |

246 <[http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?](http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=MP&sms=4k&item=542&entry=ID4112#MP4k542ID4112)

dutton+0+start.anv+ms=MP&sms=4k&item=542&entry=ID4112#MP4k542ID4112> [acedido a 22/12/2017].

247 Inserimos esta partícula para regularizar metricamente o terceiro verso que resolve o desfasamento acentual em *venido*, o que implica uma colocação do texto diferente da de Anglés. Colocamos uma proposta de edição musical com a edição textual nova de seguida no corpo da dissertação.

248 Ausente na edição base de Polín.

Figura 8 - Detalhe do vilancete MP4k-542 *Meu naranjado non ten fruta*, f. 217.

ccxvii 143

apo  
ntajo  
as  
ras

subtemengrilla  
de a nestos por asnos  
vampposilla  
darle a otras pajas  
panco muy estranço  
nraño  
vaso de posado

darle a otras pajas  
tu de tu d'nero  
sisi ro entre tanto  
no de bzo o muerro  
mejor quel y me po  
nraño  
vaso de posado

darle a otras pajas  
buena vista dura  
buena sobre saya  
de de de fura  
de btonadura  
nraño  
vaso de posado

afinado me de ras  
muy endma fura  
vdm fmas me a fura  
mas ta otario  
mas ende fura trocha  
nraño  
vaso de posado

Meu naranjado non ten fruta mas agora  
el futo nraño de nraño

Meu naranjado  
Meu naranjado  
Meu naranjado  
Meu naranjado  
Meu naranjado  
Meu naranjado

Meu naranjado granado .y.  
el futo nraño de nraño  
mas agora

Figura 9 - Detalhe da edição de Anglés do vilancete MP4k-542 *Meu naranjado no ten fruta*<sup>249</sup>.

**310. Meu naranjado no ten fruta** Anónimo

f. 217 (sic)

Meu na\_ran\_ je - do no ten fru\_ta, Mas a - go - ra ven;  
 El fru-to no l'es ve - ni - do,

[1. Contra] Meu naranjado  
 [Tenor] Meu naranjado  
 (sic)  
 [2.ª Contra] Meu naranjado

10 *Fin* D. C.

No me le to - que nin - guén. Meu na\_ran\_ je - do flo - ri - do  
 Meu na\_ran\_ je - do flo - ri - do

Meu naranjado granado. ij.  
 El su fruto no l'es llegado,  
 Mas agora ven;  
 [No me le toque ninguém.]

249 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 74.

Exemplo 10 – Nossa edição do vilancete MP4k-542 *Meu naranjado non ten fruta*, f. 217.

*Meu naranjado non ten fruta*, MP4k-542, f. 217

[sic]

2

Contra Tenor 1

Tenor

Contra Tenor 2

CT 1

T

CT 2

Meu na-ran - je - do no ten fru-ta, Mas a-go-ra ven,  
El [su] fru - to no l'es ve - ni-do,

Meu na-ran - je-do (...)

Meu na-ran - je-do (...)

Meu na-ran - je-do (...)

8

Fine

D.C. al Fine

No me le to - que nin - guén. Meu na-ran - je - do flo - ri - do. [bis]

CT 1

T

CT 2

Fine

D.C. al Fine

Fine

D.C. al Fine

Fine

D.C. al Fine

**Análise:** Este exemplo é muito semelhante ao anterior: a mesma forma musical (rondel andaluz), o mesmo estilo poético e o mesmo estilo polifônico. A diferença está no número de vozes (quatro).



Através da análise acentual, sugere-se a seguinte disposição formal:

Refrão

1º v: A; 2º v: B; 3º v: A (ou A')

Estrofe

1º e 2º v: A; 3º v: A; 4º v: B; 5º v: A (ou A')

O refrão contém 3 versos dos quais apenas o segundo verso (mais curto) tem um padrão acentual distinto. De facto a frase musical no refrão não segue a duração da frase poética: o segundo verso ainda faz parte da primeira frase musical (A), em vez de ser B. É curioso que o padrão acentual do 3º verso do refrão reitera o padrão do 1º verso. Na verdade, o *incipit* da frase musical B é semelhante à frase A (*mi-fa-sol*), mas a estrutura melódica da frase completa justifica, na nossa opinião, a sua representação com uma identidade melódica distinta.

No início da estrofe os primeiros três versos, contando com a repetição do primeiro, a reiteração do padrão acentual do refrão (versos 1 e 2) é acompanhada, na prática, pela frase musical B que corresponde ao padrão do verso 3 do refrão. No entanto, é necessário ressaltar-se que este padrão está presente em parte na frase A (início). Verifica-se que os padrões acentuais do texto e a forma musical são autónomos, porém a análise acentual indica a existência de dois padrões distintos, sugerindo a presença de duas frases musicais distintas, o que de facto sucede.

Tabela 13 - Análise acentual do vilancete MP4 - 259b *Al alva venid*, f. 5<sup>250</sup>

| Texto   | Métrica | Análise acentual |   |   |   |     |  |
|---|---------|------------------|---|---|---|-----|--|
| MP4 259   |         |                  |   |   |   |     |  |
| Al <b>alva</b> <b>venid</b> , buen <b>amigo</b> , | 8'      |                  | 2 |   |   | 5   |  |
| al <b>alva</b> <b>venid</b> .                     | 5       |                  | 2 |   |   | 5   |  |
|   |         |                  |   |   |   |     |  |
| <b>Amigo</b> , el que yo más quería,              | 9'      |                  | 2 |   |   | (5) |  |
| <b>venid</b> al <b>alva</b> d'el <b>dia</b> .     | 7'      |                  | 2 |   | 4 |     |  |
|   |         |                  |   |   |   |     |  |
| <b>Amigo</b> , el que yo más <b>amava</b> ,       | 9'      |                  | 2 |   |   | (5) |  |
| <b>venid</b> a la luz d'el <b>alva</b> .          | 7'      |                  | 2 |   |   | (5) |  |
|   |         |                  |   |   |   |     |  |
| <b>Amigo</b> el que yo más quería,                | 9'      |                  | 2 |   |   | (5) |  |
| <b>venid</b> a la luz d'el <b>dia</b> .           | 7'      |                  | 2 |   |   | (5) |  |
|   |         |                  |   |   |   |     |  |
| <b>Venid</b> a la luz d'el <b>dia</b> ,           | 7'      |                  | 2 |   |   | (5) |  |
| non tra <b>iais</b> con <b>pannia</b> .           | 6'      |                  |   | 3 |   |     |  |
|   |         |                  |   |   |   |     |  |
| <b>Venid</b> a la luz d'el <b>alva</b> ,          | 7'      |                  | 2 |   |   | (5) |  |
| non tra <b>igais</b> gran con <b>panna</b>        | 6'      |                  |   | 3 |   |     |  |

250 <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=MP&sms=4b&item=259&entry=ID3876#MP4b259ID3876>> [accedido a 22/12/2017].

Figura 10 - Detalhe do vilancete MP4 - 259b *Al alva venid*, f. 5.

Al alva venid bué amigo al alva venid amigo q' vend al al

amigo el q' mas amado  
vend al alus del alva  
amigo el q' mas querido  
vend al alus del dia

w mas grã  
va del dia

Finor. Al alva

Lont. Al alva

vend al alus del dia  
no traigas cõpana  
vend al alus del alva  
no traigas grã cõpana

Figura 11 - Detalhe da edição de Anglés do vilancete MP4 - 259b *Al alva venid*<sup>251</sup>.

**7. Al alva venid, buen amigo** *Anónimo*

Al al - va ve - nid, buen a - mi - go, Al al -  
 Tenor Al alva  
 Contra Al alva

10 *Fin.* 15 *D. C.*

va ve - nid. A mi - go el que yo más que - rí - a  
 Ve - nid al al - va del dí - a

Amigo el que yo más amaba,  
 Venid a la luz del alva.

Amigo el que yo más quería,  
 Venid a la luz del día.

Venid a la luz del día,  
 Non trayays compañía.

Venid a la luz del alva,  
 Non traigáis gran compañía

1) Orig. incorrecto. 2) Falta en el orig.

**Análise:** Este exemplo é ligeiramente diferente dos exemplos anteriores, pois a estrutura poética sugere um estilo mais próximo da cantiga d'amigo<sup>252</sup>. Os padrões acentuais são mais semelhantes, reflectindo uma proximidade maior das frases melódicas. Os padrões de acentuação são bastante semelhantes (2-5) ao longo dos seis dísticos, exceptuando o segundo. A forma musical é a seguinte:

251 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 1), (v. n. 40), p. 10.

252 Na edição de Anglés do MP4 esta peça está identificada como um vilancete e a sua edição em notação moderna também reflecte essa opção. No entanto, proponho uma forma alternativa para esta composição, mais próxima do estilo da cantiga d'amigo da lírica medieval galego-portuguesa, onde existem diversos exemplos de poemas em dísticos. Seria uma forma musical AB|A'A' B, em que no final da estrofe apenas o verso «Al alva venid» seria repetido, resultando num rondel francês assimétrico, pois não existe a repetição integral do refrão. Também podemos considerar a existência de um rondel francês completo se considerarmos que existe a repetição integral do refrão, AB|A'A' AB, sendo esta a opção de Anglés.

1º dístico

1º v: A; 2º v: B (este verso de facto é um hemistíquio)

2º dístico

1º v: A'; 2º v: A'

Assim, podemos propor que a forma pretendida poderia ser algo semelhante a AB| AA' (B) em que apenas o hemistíquio correspondente a B («Al alva venid») teria a função de refrão, em vez dos dois primeiros versos.

Os padrões de acentuação que foram revelados pelas análises realizadas ao longo deste capítulo não permitem traçar o mesmo tipo de conclusões de Manuel Pedro Ferreira e Stephen Parkinson, relativamente ao repertório poético da lírica galego-portuguesa medieval. De facto, a escassez de padrões regulares que permitissem determinar uma forma musical pode ser explicada pela diferença do estilo poético no repertório dos sécs. XIV-XV que abandonaram de forma gradual o paralelismo mais estrito da lírica galego-portuguesa que potenciava a ligação entre os padrões de acentuação e a forma musical. A análise dos exemplos musicais não permite traçar uma conclusão definitiva devido ao seu número reduzido, mas pode indicar a não existência de uma relação evidente entre o padrão de acentuação e a forma musical.

## Capítulo IV - Um caso de dupla intertextualidade entre a CSM 304 e a sequência *Novis cedunt vetera* do *Codex de Las Huelgas* (Hu 56).

A investigação académica identificou uma possível relação intertextual entre a CSM 413 e a sequência mariana do *Codex de Las Huelgas, Novis cedunt vetera*<sup>253</sup>. O *Codex de Las Huelgas* (Hu-56) é a única fonte musical desta sequência. Trata-se de um manuscrito em pergaminho, com 170 fólhos, com sinais evidentes de ter sido utilizado frequentemente. O Hu-56 é um dos mais importantes manuscritos com música polifónica em Espanha, escrito em inícios do séc. XIV. O seu repertório é composto por peças polifónicas (140) e monódicas (45), em latim e de carácter sacro<sup>254</sup>. Entre as peças monódicas em latim de carácter sacro existem vinte prosas (ou sequências), onde se encontra a sequência mariana *Novis cedunt vetera*. Utilizando como ponto de partida a investigação de Rossi e Disalvo sobre a relação intertextual entre a CSM 413 e a sequência mariana do Hu-56, *Novis cedunt vetera*, este capítulo pretende determinar a possibilidade da existência de mais relações entre o repertório das CSM e a sequência *Novis cedunt vetera*.

O mosteiro de Santa Maria La Real, conhecido como *Las Huelgas*, é um mosteiro cisterciense feminino situado na periferia do centro histórico de Burgos, cuja ligação com a família real castelhana estaria presente desde a sua fundação. Afonso VIII de Castela e a sua esposa Leonor, filha de Henrique II de Inglaterra, fundaram-no em 1187, obtendo a filiação a Cister em 1199. Foi utilizado por diversas vezes como local de repouso de membros da família real e nele também se

253 Germán ROSSI, Aníbal Santiago DISALVO, «La cantiga IIIa de las Fiestas de Santa María ("Tod ' a queste mund ' a loar deveria") y la secuencia Novis cedunt vetera: Filiaciones textuales y musicales entre las Cantigas de Santa María y el Códice de Las Huelgas», *Olivar*, nº 11, 2008, pp. 13-26.

254 Higinio ANGLÉS, *El Codex Musical de Las Huelgas: Musica a veus dels segles XIII-XIV*, Barcelona, Institut d' Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 3 vols. [I - Introducció; II - Facsímil; III - Transcripció], 1931, vol. I, pp. 128-31. Sobre este manuscrito ver: Nicolas BELL, *The Las Huelgas Music Codex: A Companion Study to the Facsimile*, Madrid, Testimonio, 2005.

realizaram cerimónias oficiais. Além disso, as abadessas do mosteiro eram normalmente provenientes das famílias reais. O mosteiro de *Las Huelgas* era um dos mosteiros mais ricos e importantes do reino de Castela, referido diversas vezes nas CSM, e quase sempre tendo como protagonistas na narrativa a família real, sendo óbvia a ligação pessoal na CSM 122, onde é descrito um milagre com a infanta Berenguela, irmã de Afonso X, que se tornou freira no mesmo mosteiro. No Hu-56 existem igualmente referências a pessoas ligadas ao mosteiro, como por exemplo um *planctus* dedicado a uma abadessa, e referências a túmulos do seu panteão real, indicando de forma incontestável a relação do manuscrito com o dito mosteiro.

Utilizando como ponto de partida a investigação de Rossi e Disalvo, este capítulo pretende determinar a possibilidade de existirem mais relações entre o repertório das CSM e a sequência *Novis cedunt vetera*.

#### IV.1 – Relações entre o repertório sacro-litúrgico e as CSM

A relação entre as CSM e o repertório sacro-litúrgico tem sido objecto de diversas investigações ao longo do tempo. Manuel Pedro Ferreira fez uma síntese e leitura crítica da bibliografia que se debruça sobre a influência do canto litúrgico nas CSM, expondo qual o estado da questão à altura<sup>255</sup>. Em seguida, Rossell estudou as relações entre os modelos musicais litúrgicos e as CSM, focando-se em revelar padrões musicais comuns que seriam usados na criação musical das cantigas<sup>256</sup>. Anglés, na sua edição das CSM<sup>257</sup>, foi o primeiro a sugerir uma relação entre as

---

255 Manuel Pedro FERREIRA, «The Influence of Chant on the 'Cantigas de Santa Maria'», *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, XI-XII, 1999-2000, pp. 29-40. Tradução portuguesa em: Manuel Pedro FERREIRA, *Aspectos da Música Medieval*, (v. n. 153), pp. 258-67.

256 Antoni ROSSELL, «Las Cantigas de Santa María (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica», in *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez* (eds.: Manuel José Alonso García, María Luisa Dañobeitia Fernández e Antonio Rafael Rubio Flores), Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 403-12.

257 H. ANGLÉS, *La música de las Cantigas*, (v. n. 42), *passim*.

mesmas e o Hu-56, ao referir que a melodia da CSM 421 (XIª festa de Santa Maria no mesmo conjunto de peças onde se encontra a CSM 413), tinha sido retirada da versão tropada do Ofertório *Recordare* do Hu-56 (peça número 12 da edição de Anglés, f. 8v no manuscrito)<sup>258</sup>. Mais recentemente, Colantuono, Disalvo e Rossi estudaram a existência de relações entre as CSM e o Hu-56, baseando essa pesquisa no conceito de intertextualidade<sup>259</sup>, que tenta encontrar conexões entre ambos os repertórios ao nível dos conteúdos poético-musicais de uma forma mais lata, em vez de uma procura mais restrita de correspondências musicais literais (ou *contrafacta*) como Anglés fez na sua edição das CSM. Colantuono aplica na sua investigação as ideias propostas por Gruber ao expôr os aspectos em que poderão existir relações intertextuais nos repertórios trovadorescos, quer através de um repertório lexical (*mot*), quer da continuação de esquemas métricos e melódicos (*só*), quer de conteúdos conceptuais (*razó*)<sup>260</sup>. Para Colantuono, as interacções textuais e melódicas entre os repertórios não têm que ser uma repetição literal ou uma cópia, podendo existir diferenças e contrastes derivados de questões fonéticas e expressivas do texto<sup>261</sup>. No artigo de Disalvo e Rossi sobre a CSM 413 e a sequência *Novis cedunt vetera*<sup>262</sup>, os autores centram-se na identificação e análise da relação entre estas peças, expondo a ideia de que embora não se tratando de um *contrafactum*, as relações texto-musicais revelam a presença de uma proximidade que está para além de uma mera coincidência podendo ser assim considerada intrinsecamente intertextual.

---

258 H. ANGLÉS, *El Codex Musical de Las Huelgas*, (v. n. 254), vol. III, p. 18. Uma análise detalhada deste *contrafactum* encontra-se em Manuel Pedro FERREIRA, «Paródia e ‘contrafactum’: em torno das cantigas de Afonso X, o Sábio» in *Cantigas Trovadorescas da Idade Média aos nossos dias*, IEM – Instituto de Estudos Medievais, Lisboa, Coleção Estudos, 2014, pp. 19-43.

259 Maria Incoronata COLANTUONO, «Reminiscenze melodiche e filiazioni tematiche tra le Cantigas de Santa Maria e le *Prosa* de Santa Maria del codice di Las Huelgas», *Cognitive Philology*, nº 7, 2014 <<http://www.jmes.uniroma1.it/index.php/cogphil/article/view/12923>> [acedido a 12/12/2017]. ROSSI, DISALVO, «La cantiga IIIa», (v. n. 253), *passim*.

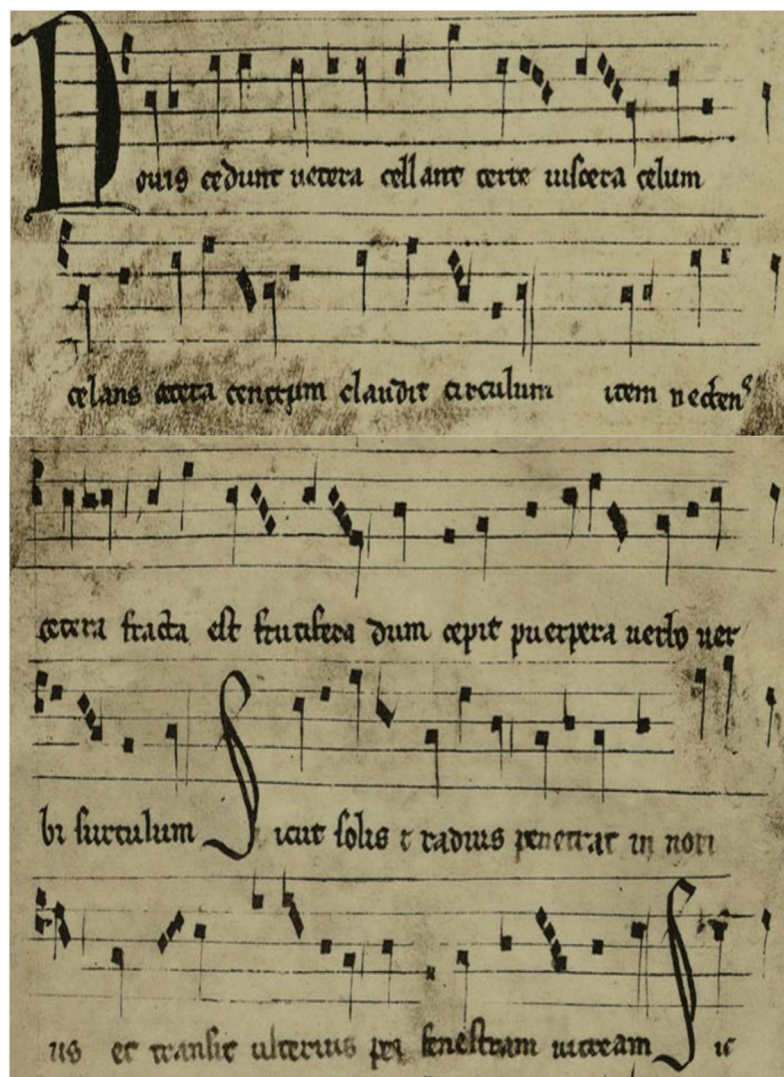
260 Veja-se Jeorn GRUBER, *Die Dialektik des Trobar: Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des Occitanischen und Französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Max Niemeyer, 1983 citado por M. COLANTUONO, «Reminiscenze melodiche», nota 3 [p. 2].

261 M. COLANTUONO, «Reminiscenze melodiche», *passim*.

262 Esta cantiga é a terceira das Festas de Santa Maria, existentes num conjunto de peças com festas dedicadas a Santa Maria antes do corpo principal do códice E.



Figura 12 - Sequência *Novis cedunt vetera*, Hu-56, ff. 40-40v (detalhe das primeiras 2 frases melódicas)<sup>263</sup>.



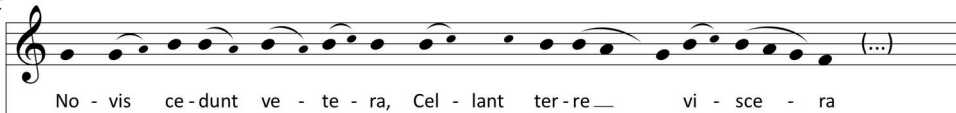
Como referido anteriormente, Disalvo e Rossi identificaram uma correspondência entre a sequência *Novis cedunt vetera* e a CSM 413. Esta cantiga tem duas versões semelhantes, apenas com uma ligeira diferença no início. A primeira versão está incluída no anexo de cantigas de festas litúrgicas dedicadas a

<sup>263</sup> H. ANGLÉS, *El Codex Musical de Las Huelgas*, (v. n. 254), vol. II, s. p.


Santa Maria, anexo esse colocado após o corpo principal em To, elaborado numa primeira fase do projecto de recolha das CSM. A segunda versão, a analisada pelos autores, pertence a um primeiro grupo de cantigas de louvor existentes em E. Segundo Disalvo e Rossi, existem algumas semelhanças no contorno melódico, embora não de forma a denunciar claramente um *contrafactum*. Apresentamos de seguida no Exemplo 11 um quadro sinóptico da cantiga e da sequência, usando como base a transcrição musical de Disalvo e Rossi de ambas as peças.

Exemplo 11 - Quadro sinóptico Sequência *Novis cedunt vetera* – CSM 413.

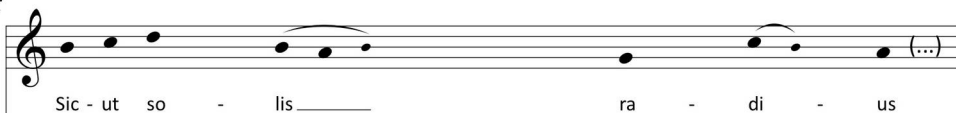
*Novis cedunt vetera*  
1ª frase  
(incipit)



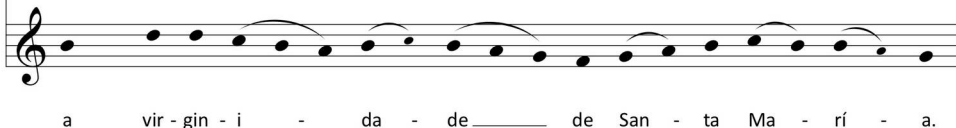
CSM 413  
Refrão  
1ª frase



*Novis cedunt vetera*  
2ª frase  
(incipit)



CSM 413  
Refrão  
2ª frase



As correspondências musicais não seriam suficientes para considerar alguma relação especial entre estas duas peças, sendo o elemento em falta fornecido pelo texto.

Apesar da sequência ser em latim e a cantiga em galego-português, a ligação textual está presente no conceito poético elaborado na sequência, conceito esse existente nas sequências atribuídas a Adam de Saint-Victor em Paris, que tiveram

uma circulação e influência relevantes<sup>264</sup>. O elemento da luz, como símbolo da pureza divina da Virgem é um símbolo recorrente no repertório poético-musical devocional mariano<sup>265</sup>. Este tema poético está presente tanto na cantiga como na sequência e é sobre este elemento que Disalvo e Rossi aprofundam as relações entre estas duas peças.

#### IV.2 – Análise do padrão melódico comum entre a CSM 413 e a sequência *Novis cedunt vetera*

Para averiguar da existência de mais alguma CSM que tivesse relação com a sequência *Novis cedunt vetera*, foram realizadas diversas pesquisas melódicas na base de dados LCSMDB<sup>266</sup> que apresentaram diversos resultados, e após uma análise mais elaborada, foram reduzidas a três peças: CSM 120, 140 e 304. As primeiras duas cantigas são de louvor e à semelhança da 413 têm um carácter mais lírico, podendo oferecer uma maior probabilidade de uma ligação textual, facto que não acontece. No entanto, essa ligação surgiu com a CSM 304, que descreve uma história sobre uma igreja pertencente a um antigo mosteiro beneditino, perto de Pontevedra, na localidade de Ribela, onde haviam cinco capelas. Numa delas, existia uma lamparina perto de uma figura da Virgem, onde a população local colocava sempre azeite como combustível. Quando a população decidiu utilizar um óleo de qualidade inferior, a

---

264 Sobre as sequências de Adam de Saint-Victor de Paris ver: Margot FASSLER, *Gothic song: Victorine sequences and Augustinian reform in twelfth-century Paris*, Notre Dame (Ind.), University of Notre Dame Press, 2011 (2ª ed.). Sobre a influência das sequências de Adam de Saint-Victor nas CSM e no repertório devocional mariano ver: Santiago DISALVO, «Adán de San Víctor y las 'sequentiae' en las 'Cantigas de Santa María' del Rey Sabio», *Letras. Studia Hispanica Medievalia VI*, vols. 48-49, 2003-2004, pp. 36-43; também do mesmo autor ver: «Adam vetus tandem laetus novum promat canticum: Adán de San Victor y la 'novedad' del canto victorino en la lírica mariana medieval» in *V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, 5 al 7 de octubre de 2011, La Plata, Argentina*, 2011, pp. 1-10 <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1227/ev.1227.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1227/ev.1227.pdf)> [acedido a 29/1/2018].

265 ROSSI & DISALVO, «La cantiga IIIa», (v. n. 253), p. 18.

266 Esta base de dados já foi referida anteriormente, no Capítulo II.

lâmpada não acendia, facto este que se considerou sendo um sinal de desagrado de Santa Maria. A população decidiu então reutilizar o azeite, afim de não perder os bons favores da Virgem.

Existem dois elementos que poderão permitir colocar em relevo uma ligação poética desta cantiga com a CSM 413 e a sequência *Novis cedunt vetera*, isto é, os elementos da pureza e da luz. O milagre centra-se na contaminação pela impureza de um objecto que era utilizado para a devoção mariana, contaminação essa que impediu a criação da luz, sendo esta o elemento associado neste contexto ao símbolo da Virgem.

Passando à análise musical, se compararmos as duas cantigas, a CSM 304 e a 413, reparamos que o material melódico utilizado na CSM 304 corresponde à 1ª e 2ª frases do refrão da cantiga de louvor, que por sua vez correspondem de forma lata, às primeiras duas frases da sequência do Hu-56. Alertamos para o facto que a numeração moderna da cantiga não indicar necessariamente uma sequência cronológica. A CSM 413, por já estar presente em To, é anterior à 304, que existe apenas em E<sup>267</sup>.

Apresentamos de seguida exemplos musicais que utilizam a edição diplomática das CSM, de forma a revelar qual a estrutura musical de cada uma das cantigas.

---

267 Manuel Pedro Ferreira considera o códice de Toledo como o mais antigo, elaborado por volta de 1270, com três apêndices, podendo ser mesmo uma cópia do primeiro livro das cantigas e coloca o início da elaboração do códice T por volta de 1282 e de E por volta de 1283-84. Ver Manuel Pedro FERREIRA, «The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence», *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, vol. 6, 1994, pp. 58-98.

Exemplo 12.1 – Estrutura da CSM 413<sup>268</sup>.

Refrão

A B

Estrofe

C B'

Mudanza

Vuelta

The image displays musical notation for the CSM 413. It is organized into four horizontal sections. The first section, labeled 'Refrão', contains two measures of music, each enclosed in a red rectangular box and labeled with a red letter 'A' and 'B' above them. The second section, labeled 'Estrofe', contains two measures of music, each enclosed in a red rectangular box and labeled with a red letter 'C' and 'B'' above them. Below the 'Estrofe' section is a single measure of music labeled 'Mudanza'. At the bottom is a single measure of music labeled 'Vuelta'. All measures are written on a five-line staff with square notes and stems. There are diagonal slashes above some measures, indicating phrasing or breath marks.

268 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 6 <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 9/1/2019]..

Exemplo 12.2 - Estrutura CSM 304<sup>269</sup>.

Refrão

A B A B'

Estrofe

C D C D'

Mudanza

Vuelta

The image displays the musical structure of CSM 304. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Refrão' and contains four measures grouped by red boxes and labeled A, B, A, and B' in red. The second staff is labeled 'Estrofe' and contains four measures grouped by red boxes and labeled C, D, C, and D' in red. The third staff is labeled 'Mudanza' and contains a single measure. The fourth staff is labeled 'Vuelta' and contains a single measure. The music is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Ambas as cantigas têm a forma musical usual das CSM, o *virelai*, embora com pequenas variações: a CSM 304 com a forma ABAB'|CDCD' ABAB' é um *virelai* simétrico e a CSM 413 com a forma AB|CB' AB é um *virelai* cíclico<sup>270</sup>.

De seguida, apresentaremos um quadro sinóptico com as três peças, CSM 413, CSM 304 e a sequência.

269 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 327 <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 9/1/2019].

270 Manuel Pedro FERREIRA, «Jograís, *contrafacta*, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa Maria», *Alcanate – Revista de Estudio Alfonsíes*, vol. 8, 2012-2013, pp. 48- 49.

Exemplo 13 - Quadro sinóptico: CSM 413, CSM 304 e a Sequência *Novis cedunt vetera*.

|   |  |
|---|--|
| CSM 413<br>Refrão<br>1ª frase                       |  <p>To - d' a - ques - te mun - d' a lo - ar ____ de - ve - rí - a ____</p>      |
| CSM 304<br>Refrão<br>1ª frase                       |  <p>A - que - la en que Deus car - ne pren - deu et nos deu por lu - me,</p>     |
| <i>Novis cedunt vetera</i><br>1ª frase<br>(incipit) |  (...) <p>No - vis ce - dunt ve - te - ra, Cel - ter - re ____ vi - sce - ra</p> |
| CSM 413<br>Refrão<br>2ª frase                       |  <p>a vir - gin - i - da - de ____ de San - ta Ma - rí - a.</p>                  |
| CSM 304<br>Estrofe<br>1ª frase                      |  <p>E d'es - to mos - trou mi - ra - gre a Vir - gen San - ta Ma - ri - a,</p>  |
| <i>Novis cedunt vetera</i><br>2ª frase<br>(incipit) |  (...) <p>Sic - ut so - lis ____ ra - di us</p>                                |

Neste quadro sinóptico podemos observar como ocorre a semelhança entre as três peças. As cantigas são razoavelmente próximas, sendo a CSM 413 mais esquemática e a CSM 304 com um percurso melódico mais expandido. Na segunda frase estão mais próximas a sequência e a CSM 413, mas no percurso geral melódico a CSM 304 e a sequência têm uma maior proximidade do que a CSM 413 e a sequência.

Podemos levantar três hipóteses para explicar estas correspondências. Uma, a hipotética relação directa com o Hu-56, mas este manuscrito não pode ser a fonte para a melodia da cantiga, pois é bastante posterior. A segunda hipótese seria a CSM 413 a fonte para a cantiga posterior, elaborada numa fase tardia do projecto

alfonsino<sup>271</sup>, mas esta dependência é contestada pelo facto do início do refrão da CSM 304 estar mais próximo da primeira frase da sequência do que a CSM 413. A terceira e última explicação parece estar relacionada com a existência da intertextualidade e *translatio* entre ambas as cantigas, visto que este tipo de reaproveitamento interno de material poético e melódico ocorre diversas vezes nas CSM, como refere Colantuono ao observar a ligação entre a CSM 227 e 325, 316 e 379, 53 e 35, 293 e 297<sup>272</sup>. No entanto, no caso aqui apresentado não se mantém a estrutura poética como nos exemplos anteriormente citados por Colantuono. Apesar de as cantigas terem a mesma estrutura melódica e conceito poético, a métrica é diferente, como podemos ver de seguida:

**Estrutura métrica CSM 413:**

Estrofe: **11' 11' 11' 11'**

Refrão: **11' 11'**

Nº estrofes: **6**

Rima: **AA | bbba**

**Estrutura métrica CSM 304:**

Estrofe: **7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'**

Refrão: **7' 7' 7' 7'**

Nº estrofes: **5**

Rima: **AA | bbba**

Resta explicar uma possível relação destas duas cantigas com a sequência *Novis cedunt vetera*. A liturgia cisterciense não admite sequências, pelo que a

---

271 M. FERREIRA, «The Stemma of the Marian Cantigas», (v. n. 268), p. 96.

272 Maria Incononata COLANTUONO, «L'intento intertestuale della 'Translatio' melodica nelle 'Cantigas de Santa María'», *Medievalia: Revista de Estudios Medievales*, vol. 16, 2013, pp. 81-90.



sequência *Novis cedunt vetera* tem origem no exterior do mosteiro de Las Huelgas<sup>273</sup>. De facto, a sequência aparece atestada sobretudo em fontes litúrgicas de Sevilha<sup>274</sup>, mas a versão do Hu-56 é a única fonte da música desta sequência. A relação entre a mesma e um contexto ligado às cantigas em Sevilha (local onde as CSM foram elaboradas) poderá estar na pessoa de Dona Branca de Portugal, filha de Afonso III de Portugal e de D. Beatriz, esta última filha ilegítima de Afonso X. Dona Branca de Portugal deve ter acompanhado a sua mãe quando esta viajou para Sevilha em 1282 e lá viveu perto de Afonso X, acompanhando-o no último ano da vida durante um dos períodos mais difíceis, com o crescente deterioramento físico e a perda do poder político devido ao conflito com o seu filho, o futuro Sancho IV. Dona Branca permaneceu em Castela após a morte do avô materno e foi nomeada senhora do Mosteiro de Las Huelgas por Sancho IV, onde está sepultada<sup>275</sup>. Colocamos a possibilidade de um clérigo que tinha contacto com a tradição litúrgica da Catedral de Sevilha, ter acompanhado a comitiva de D. Branca para Burgos e, de alguma forma, ter intervindo na introdução da sequência no Hu-56. A existência de intertextualidade entre estas três peças parece então ser a hipótese mais provável. Concluindo, podemos ter aqui um exemplo de como um dos meios principais de transmissão de repertório no período medieval, a memória entretecida com a oralidade, ter servido no caso das CSM como uma ferramenta de política cultural, ao reutilizar material melódico e poético pertencente a um contexto litúrgico-formal, colocando-o num contexto de devoção pessoal e, possivelmente no plano da intenção, de devoção popular.

---

273 Existem provas circunstanciais que substanciam a hipótese de que o *Codex de Las Huelgas* terá sido escrito ou encomendado especificamente para o Mosteiro. No entanto o manuscrito em si poderá ter sido preparado noutro local já que não existem indícios que confirmem o mosteiro como um centro de produção de manuscritos. Ver N. BELL, *The Las Huelgas Music Codex*, (v. n. 254), pp. 37-39.

274 *Analecta Hymnica Medii Aevi, XXXVII: Sequentiae Ineditae. Liturgische Prosen des Mittelalters aus Handschriften und Frühdrucken*, ed. Clemens Blume, Leipzig, O. R. Reinsland, 1901, pp. 81-82.

275 Manuel GARCÍA FERNÁNDEZ, «La política internacional de Portugal y Castilla en el contexto peninsular del tratado de Alcañices: 1267-1297. Relaciones diplomáticas y dinásticas», *Revista da Faculdade de Letras*, vol. 15-2, 1998, p. 909 n. 19, p. 910. *Grande Enciclopédia Portuguesa Brasileira*, Lisboa-Rio de Janeiro, vol. 5, s.d., s.v. «Branca (D.)», p. 22, col. 1-2.

De forma a perceber se o padrão melódico da sequência seria parte de alguma tradição litúrgica ou de outro repertório musical, foram realizadas pesquisas nas bases de dados *online*, à semelhança do que foi feito no Capítulo 2 sobre o repertório de *trouvères*<sup>276</sup>. Surgiram três resultados, sendo dois deles suficientemente relevantes para os analisarmos em maior detalhe<sup>277</sup>. O primeiro resultado aqui analisado foi obtido através de uma correspondência com a pesquisa do padrão melódico na TMDb<sup>278</sup>, da *canço* de Raimon de Miraval, *A penas say do(n) maprenh*, Trobador R, f. 87<sup>279</sup>. Apresentamos de seguida uma imagem do fólho onde se encontra a mesma, destacando a vermelho as secções melódicas onde existem as correspondências (primeira e terceira frase, a segunda frase é quase idêntica à primeira) e um quadro sinóptico com as CSM 413 e 304, a sequência e a *canço*.

---

276 A informação relacionada com estas bases de dados online sobre a monodia sacra medieval estão descritas no Capítulo II, (v. ns. 196, 197, 198, 209).

277 A outra correspondência deu como resultado o cântico *Prope est ut veniat tempus*, responsório associado ao ofício do 3º domingo do Advento. Ver a informação sobre este cântico em: <<http://cantusindex.org/id/007438>> [acedido a 26/1/2018]. Nas fontes analisadas disponíveis no CI, a fonte P-BRs Arquivo da Sé Ms. 032, tem uma versão melódica bastante próxima do padrão melódico. Ver aqui informação sobre esta fonte: <<http://pemdatabase.eu/source/2902>> [acedido a 26/1/2018]. Para ver a imagem do cântico analisado aceder: <<http://pemdatabase.eu/image/33032>> [acedido a 26/1/2018]. Esta versão melódica também existe em outras fontes manuscritas onde surge o cântico. No entanto, com uma análise musical mais detalhada, apercebemo-nos de que o percurso modal é distinto, pois é um *tretardus* plagal, enquanto que o padrão melódico da sequência e das cantigas está em *tretardus* autêntico.



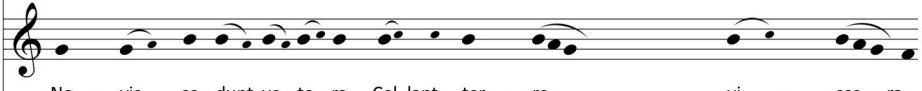


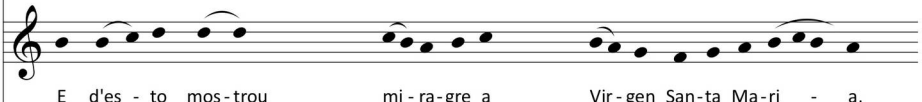
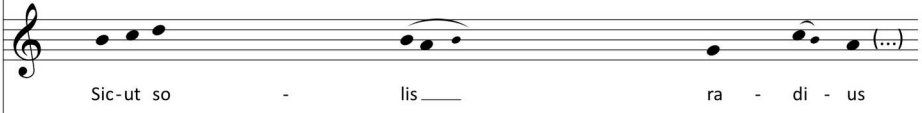

278 A informação relacionada com esta base de dados *online* sobre o repertório *trobador* está descrita no Capítulo II, (v. n. 199).

279 Para ver informação sobre esta fonte ver n. 213. Para ver o facsímile da *canço* aceder: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004306/f185.item>> [acedido a 13/12/2017]. Para ver a edição disponível na TMDb aceder: <<http://www.troubadourmelodies.org/melodies/406007R>> [acedido a 13/12/2017]. O texto desta *canço* está disponível em: <[http://www.trobar.org/troubadours/raimon\\_de\\_miravallh/rm6.php](http://www.trobar.org/troubadours/raimon_de_miravallh/rm6.php)> [acedido a 6/3/2019].

Figura 13 – Canso *A penas say do(n) maprenh*, Fonte: Trobador R - BnF f. fr. 22543, f. 87 (detalhe). Destacado a vermelho as secções melódicas onde estão as correspondências.



Exemplo 14 - Quadro sinóptico: Sequência *Novis cedunt vetera*, CSM 413, CSM 304 e a *canço* *A penas say*. (a 3ª e 4ª frase são praticamente idênticas à 1ª e 2ª), fonte da *canço*: Trobador R - BnF f. fr. 22543, f. 87.

|  |  |
|--|--|
| CSM 413<br>Refrão<br>1ª frase                  |    |
|  | To - d' a - queste mun-d'a lo-ar ___ de - ve - rí - a                                |
| CSM 304<br>Refrão<br>1ª frase                  |    |
|  | A-que-la en que Deus car-ne pren-deu et nos deu por lu - me,                         |
| <i>Novis cedunt</i> ,<br>1ª frase<br>(incipit) |    |
|  | No - vis ce - dunt ve - te - ra, Cel-lant ter - re ___ vi - sce - ra (...)           |
| <i>A penas say</i> ,<br>1ª e 2ª frase          |    |
|  | A pe - nas sai don m'a - prenh, So q'en chan-tan m'au zes dir                        |
| CSM 413<br>Refrão<br>2ª frase                  |  |
|  | a vir - gin - i - da - de ___ de San - ta Ma-rí - a.                                 |
| CSM 304<br>Estrofe<br>1ª frase                 |  |
|  | E d'es - to mos-trou mi - ra-gre a Vir-gen San-ta Ma-ri - a,                         |
| <i>Novis cedunt</i> ,<br>2ª frase<br>(incipit) |  |
|  | Sic-ut so - lis ___ ra - di - us (...)   |
| <i>A penas say</i> ,<br>5ª e 6ª frase          |  |
|  | Gar - datz cant er quim mn'ens-sentz si sa-brai es - de - ve - nir.                  |

A construção modal das quatro peças é semelhante na medida em que as primeiras frases estabelecem uma terceira sol-si e só posteriormente se estabelece a quinta superior que define o modo autêntico. No entanto, numa análise mais detalhada, podemos apercebermo-nos que o percurso melódico da *canço* está mais próximo das cantigas do que da sequência, principalmente na comparação da quinta

e sexta frases da *canço* com a segunda frase do refrão da CSM 413 e da primeira frase da estrofe da CSM 304, com um contorno mais melismático focando-se nas notas ré e dó, enquanto a sequência tem um estilo melódico mais silábico. Em jeito de conclusão, embora não se possa afirmar de forma definitiva a existência de uma relação directa evidente entre as peças neste exemplo, no entanto, existem indícios que podem revelar uma proximidade relativa entre a *canço* e as cantigas.

A segunda correspondência melódica encontrada e aqui analisada deu-se com uma versão melódica do Hino *Iste confessor domini sacratus* (Cantus ID: 008323)<sup>280</sup>, que apresentaremos de seguida uma imagem, destacando a vermelho as secções melódicas onde existem as correspondências e um quadro sinóptico com as CSM 413 e 304, a sequência e o hino.

---

<sup>280</sup> A versão melódica analisada do hino *Iste confessor domini sacratus* (cântico incluído nas Vésperas do Comum dos Confessores) encontra-se em: <<http://cantusindex.org/melody/mSTA212>> [acedido a 1/2/2018], onde indica estar presente na fonte F-Pn Sainte-Geneviève 113, f. 175. Existe acesso *online* a imagens de alguns fólios desta fonte, estando ausente o fólio que pretendemos <<http://www.calames.abes.fr/pub/ms/BSGA10168>> [acedido a 29/1/2018]. Agradecemos à nossa colega Océane Boudeau por nos ter fornecido as imagens do fólio 175, aqui apresentado. Ver também sobre este hino: *Analecta Hymnica Medii Aevi, LI: Thesauri Hymnologici Hymnarium. Die Hymnen des Thesaurus Hymnologicus* H. A. Daniels und anderer Hymnen-Ausgaben, (ed. Clemens Blume), Leipzig, O. R. Reinsland, 1908, pp. 135-36.

Vniuers confellon  
ad vs. vniuers.  
Et con fel son vniuers  
santa tus festa plectis aliis  
celestat per or ben hodie le  
tus meruit seueru scindere ce  
Qui pntis pntis



Exemplo 15 - Quadro sinóptico: Sequência *Novis cedunt vetera*, CSM 413, CSM 304 e o hino *Iste confessor domini sacratus* (Cantus ID: 008323). Fonte: F-Pn Sainte-Geneviève 113, f. 175.

CSM 413  
Refrão  
1ª frase  
To - d'a - ques-te mun-d'a lo-ar de - ve - rí - a

CSM 304  
Refrão  
1ª frase  
A-que-la en que Deus car-ne pren-deu et nos deu por lu - me,

*Novis cedunt*,  
1ª frase  
(incipit)  
No - vis ce - dunt ve - te - ra, Cel - ter - re vi - sce (...)

*Iste confessor*,  
1ª frase  
Is - te con - fes - - - sor do-mi-ni sa-cra - tus

Na análise comparativa, embora o início da primeira frase do hino tenha um percurso semelhante ao padrão melódico das CSM e da sequência, a cadência do final da primeira frase melódica deste é bastante diferente. Utiliza a zona aguda em torno do ré (pentacorde sol-ré) do modo *tretardus* autêntico, enquanto que as frases melódicas das outras peças terminam em torno da *finalis*. A segunda frase, *festas plebs cujus celebrat per orbem*, apesar de iniciar no tetracorde sol-dó, de facto, ao longo do seu percurso centra-se de forma mais acentuada na zona plagal do modo, distinguindo-a claramente da segunda frase do padrão melódico, que se centra na zona mais aguda. Esta análise revela que as correspondências musicais encontradas derivam da utilização do mesmo modo, sendo que a estrutura melódico-modal das frases é diferente, tornando-se pouco provável qualquer ligação entre as CSM/sequência e esta versão melódica do hino.

## Capítulo V - O *quodlibet* MP4h-517 *Por las sierras de Madrid* e a CSM 79

No primeiro capítulo referimos o artigo de Dionisio Preciado que impulsionou esta dissertação<sup>281</sup>, onde identificou em uma das vozes do *quodlibet* presente no MP4, *Por las sierras de Madrid* (f. 217v) de Francisco de Peñalosa<sup>282</sup>, a frase melódica do início do refrão da CSM 79, de uma forma literal, tanto no que diz respeito ao conteúdo melódico como ao rítmico. O objectivo deste capítulo é apresentar os resultados de uma comparação e análise dessa correspondência melódica com outro vilancete do MP4 e relevar a importância de Juan del Encina dentro do conjunto dos compositores atribuídos no MP4. Embora não se tenha encontrado mais nenhuma situação no MP4 em que a correspondência com a CSM 79 seja tão próxima, de facto, existe uma ocorrência que será importante referir, não só devido ao local exacto onde está copiado o vilancete no manuscrito, mas também relativamente à camada ao qual pertence, assim como a quem é atribuído o vilancete.

A correspondência encontrada refere-se à voz superior do vilancete *Ya soy desposado*, ff. 215v-217, atribuído a Juan del Encina.

---

281 D. PRECIADO, «Pervivencia de una melodía», (v. n. 140), *passim*.

282 F. PEDRELL, *Cancionero musical popular español*, (v. n. 27), p. 14: Pedrell refere este *quodlibet* questionando a possibilidade de ser uma ensalada (Preciado designa-a como uma *ensaladilla*), afirmando ser uma composição curiosa como se fosse uma apoteose musical (expressão dele) da canção. Refere a utilização dos vários vilancetes que considera populares nas vozes deste *quodlibet*: *Enemiga la soy, madre*; *Aquel pastorcico, madre*; *Vuestros son mis ojos* (voz do *contrafactum* com a CSM 79).



Exemplo 16 – Quadro sinóptico do *Cantus* do refrão vilancete MP4a-203 *Ya soy desposado*, f. 215v e da quinta voz do *quodlibet* MP4h-517 *Por las sierras de Madrid*, f. 217v.

Ya soy desposado, MP4 f. 215v (Refrão)

[Vuestros son mis ojos] MP4 f. 217v 5ª voz 1ª e 2ª frase (Quodlibet)

The image shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in C major and 4/4 time. The top staff contains the melody for 'Ya soy desposado' and the bottom staff contains the melody for the fifth voice of 'Por las sierras de Madrid'.

Figura 15 - Detalhe do vilancete MP4a-203 *Ya soy desposado*, f. 215v.

The image shows a handwritten musical score for 'Ya soy desposado'. It features six staves of music with lyrics in Spanish. The notation is in a historical style, likely from the 16th century. The lyrics include: 'Ya soy desposado', 'con la que me pena', 'mo va soy desposado', 'dime dime', 'me fe ardo', 'ningo en buen estrena', 'ningo dia enozabuenia', 'dime dime', 'me fe mer', 'Cont. Ya soy desposado', 'con la que me', and 'dime me fe'.

Figura 16 - Detalhe do *quodlibet* MP4h-517 *Por las sierras de Madrid*, f. 217v.



A semelhança entre as melodias é bastante clara, embora não se possa dizer que estamos perante um *contrafactum* ou mesmo uma correspondência literal. Aliás, existem diversas melodias nas vozes superiores dos vilancetes que têm um contorno melódico muito semelhante<sup>283</sup>, mas este exemplo merece ser destacado devido à sua posição no manuscrito, ao situar-se nos dois fólios anteriores ao *quodlibet* de Peñalosa. Podemos colocar a possibilidade da proximidade no manuscrito das duas cópias seja algo mais do que casual, pois o vilancete está inserido na primeira camada mais antiga do MP4 segundo Dutton (anterior a 1500), e a camada do

283 *Viejo malo en la mi cama*, Sedano, f. 301, *Quédate carillo, adiós*, Encina, f. 212v-213 (fórmula não idêntica mas muito semelhante), *No puedo apartarme*, f. 245v (contorno melódico idêntico, com a forma de Rondel andaluz), *Ave, Virgo, gratia plena*, f. 264 (com elementos melódicos no refrão semelhantes ao refrão do vilancete *Viejo malo en la mi cama*).

*quodlibet* é posterior, uma adição ao corpo original do manuscrito datada por volta de 1516<sup>284</sup>. A primeira hipótese que colocámos foi a possibilidade do refrão da CSM 79 ser a base melódica para o vilancete e a base melódico-rítmica para o *quodlibet*. A segunda, a possibilidade da melodia do vilancete ser a base para a melodia do *quodlibet*. Embora a correspondência entre o refrão da CSM 79 e a voz do *quodlibet* possa indicar alguma ligação indirecta, uma ligação, directa ou indirecta, entre o vilancete de Encina e a cantiga parece-nos remota, já que as diferenças são demasiado claras: primeiro, o ritmo ternário do vilancete *versus* o ritmo binário da cantiga; segundo, o facto de apenas o início das melodias serem semelhantes e mesmo essas semelhanças decorrerem (na nossa opinião) da utilização do mesmo modo melódico; terceiro, a ausência de uma característica melódica particular que possa reforçar uma ligação entre as peças. O mesmo se pode dizer na análise comparativa entre a melodia do vilancete e o *quodlibet*. O distanciamento racional leva-nos a concluir que estas semelhanças são apenas coincidências fruto da utilização de modelos melódicos comuns. No entanto esta análise não foi infrutífera. Um dos pontos que tentamos estudar em maior profundidade foi como se insere o vilancete na obra geral de Encina e no MP4. Por isso optamos por analisar melhor a posição do vilancete no MP4 dentro do conjunto dos vilancetes atribuídos ao mesmo no manuscrito. Juan del Encina é o compositor com mais peças a si atribuídas no MP4, com um total de 64<sup>285</sup>. Para destacarmos a sua relevância, é importante referir que o nome com mais peças atribuídas a seguir a Encina, é Francisco de Millán com

---

284 B. DUTTON, *El Cancionero del Siglo XV c. 1360-1520*, (v. n. 1), vol. 2, p. 507. As letras acrescentadas à sigla MP4 são as diversas camadas, sendo a datação de Dutton entre 1500 a 1520 de todas as inserções de peças realizadas no manuscrito. Dutton identifica um total de 11 adições, apesar de ele não justificar quais as razões como identifica as várias camadas. A referência bibliográfica que ele indica é a publicação de Romeu Figueras sobre o MP4, ver: JOSÉ ROMEU FIGUERAS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos: Cancionero Musical de Palacio; IV-1 (Siglos XV-XVI) (Volumen 3-A)*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología, 1965, pp. 13-22. Dutton classifica cronologicamente as diversas adições da seguinte forma: MP4a é a colecção inicial; MP4b até 1500; MP4c entre 1500-1504; MP4d entre 1504-1505; MP4e até 1510; MP4 f 1515; MP4g 1515; MP4h 1516; MP4i 1516-17; MP4j 1518; MP4k 1519-20.

285 Deste total, 3 são anónimas mas atribuídas a Juan del Encina, ver: J. ROMEU FIGUERAS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, pp. 209-10.

23<sup>286</sup>. Assim, podemos afirmar que Encina recebeu alguma atenção particular continuada aquando da elaboração das várias camadas do manuscrito em vários períodos. Para esse facto, deve ter contribuído o facto de Juan del Encina ter publicado em 1496 em Salamanca o seu cancionero sem notação musical<sup>287</sup>, numa data próxima da elaboração do MP4. Relativamente ao vilancete *Ya soy desposado*, este insere-se numa secção situada entre os ff. 197v-221 que contém uma série de vilancetes atribuídos a Encina, fazendo parte da primeira camada do MP4<sup>288</sup>. Apresentamos de seguida uma lista com esses vilancetes (os \* indicam vilancetes atribuídos a Encina mas que são *unica*, os números entre parêntesis curvos a numeração feita por Dutton relativamente às peças do 96JE):

*El que Rige y el Regido*, ff. 197v-198 (115D)

*Paguen mis ojos pues vieron*, f. 198v (141)

*Pedro i bien te quiero*, f. 199 (156)

*Nuevas te trago carillo*, ff. 200v-201 (153)

*Daca bailemos carillo*, ff. 201v-202 (154)

*Quien te traxo cavallero*, ff. 202v-203 (157)

*Una amiga tengo hermano*, ff. 203v-204 (155)

*Ya çerradas son las puertas*, ff. 205v-206 (138)

*Ay triste que vengo*, ff. 207v-208 (159)

*Mas vale trocar*, ff. 209v-210 (119)

*Ya no quiero ser vaquero*, ff. 211v-212 (160)

\**Quedate carillo adios*, ff. 212v-213

*Pues no te duele mi muerte*, ff. 213v-214 (131)

---

286 Identificado como capelão e cantor na corte castelhana da rainha Isabel entre 1501-1502. J. ROMEU FIGUERAS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, p. 17.

287 Juan del ENCINA, *Cancionero de todas las obras de Jual del Enzina: com outras cosas nuevamente añadidas*, Salamanca, 1496. Daqui para diante referido como 96JE.

288 Este facto já tinha sido referido por Romeu Figueras, ao afirmar que a subsecção entre os fólhos 197v-224v contém na sua grande parte composições de Encina, mas em que os textos reflectem algumas diferenças relativamente à sua versão impressa no 96JE, ver J. ROMEU FIGUERAS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, p. 9.

*Dezidme pues sospirastes*, ff. 214v-215 (130)

*Ya soy desposado*, ff. 215v-217 (158)

*Hermitaño quiero ser*, ff. 218v-219

*Razon me fuerça serviros*, ff. 219v-220

*\*Ya no spero quen mi vida*, ff. 220v-221

Se retirarmos da lista anterior os vilancetes que não fazem parte do 96JE restam os seguintes vilancetes, destacados a negrito, os que fazem parte da secção dos vilancetes pastoris no 96JE:

*El que Rige y el Regido*, ff. 197v-198 (115D)

*Paguen mis ojos pues vieron*, f. 198v (141)

***Pedro i bien te quiero*, f. 199 (156)**

***Nuevas te trago carillo*, ff. 200v-201 (153)**

***Daca bailemos carillo*, ff. 201v-202 (154)**

***Quien te traxo cavallero*, ff. 202v-203 (157) [EH1]**

***Una amiga tengo hermano*, ff. 203v-204 (155) [EH1]**

*Ya çerradas son las puertas*, ff. 205v-206 (138)

***Ay triste que vengo*, ff. 207v-208 (159) [SG1]**

*Mas vale trocar*, ff. 209v-210 (119)

***Ya no quiero ser vaquero*, ff. 211v-212 (160) [SG1]**

*Pues no te duele mi muerte*, ff. 213v-214 (131) [13ASTCV]

*Dezidme pues sospirastes*, ff. 214v-215 (130)

***Ya soy desposado*, ff. 215v-217 (158)**

Como podemos observar, existem neste grupo oito dos 12 vilancetes da secção de vilancetes pastoris de 96JE<sup>289</sup>. Apesar de haverem mais vilancetes de

---

289 Colocamos aqui a lista completa dos vilancetes de pastoricos em 96JE e destacamos a negrito os que têm notação musical na primeira camada do MP4: *Dime, zagal, qué has avido, Anda acá,*

Encina no MP4 e nem todos estarem inseridos na primeira camada do manuscrito, somente nesta secção existe uma organização destes vilancetes segundo uma tipologia definida pelo próprio Encina no 96JE, embora não siga de forma literal o agrupamento dos vilancetes. O último vilancete desta secção no 96JE, *Dime, Juan, por tu salud*, está indicado no f. 195 na tabela alfabética no início do MP4, mas ausente por fazer parte da lacuna entre os fólhos 157 e 195, hoje perdidos. É a última peça perdida identificada que pertence a esta lacuna, precedendo esta secção dos vilancetes de Encina no MP4. Com a inclusão deste vilancete, haveria 9 entre 12 peças dos vilancetes pastoris de Encina nesta secção do MP4, reforçando assim a possibilidade deste agrupamento ser mais do que casual<sup>290</sup>.

Oferecemos aqui duas explicações para este facto: uma, que as pessoas envolvidas na primeira elaboração deste manuscrito, o(s) copista(s) ou o(s) compilador(es), terem agrupado estas peças intencionalmente com uma consciência clara destas peças fazerem parte de um subgrupo dentro da obra de Encina, ou seja, da existência de uma unidade conceptual destas peças. Esta consciência não implica, por si só, uma unidade codicológica ou um agrupamento específico no manuscrito, mas neste caso tudo nos leva a crer que não é um facto casual mas intencional este agrupamento dos vilancetes pastoris de Encina no MP4. Esta característica pode reflectir um conhecimento e valorização do trabalho de Encina por parte do

---

*pastor, Levanta, Pascual, levanta, Nuevas te trayo, carillo, Daca, bailemos, carillo, Una amiga tengo, hermano, Pedro, bien te quiero, Quién te traxo, cavallero, Ya soy desposado, Ay, triste, que vengo, Ya no quiero ser vaquero, Dime, Juan, por tu salud.*

290 B. DUTTON, *El Cancionero del Siglo XV*, (v. n. 1), vol. 2, pp. 531-32. Estas peças hoje perdidas do MP4, segundo Dutton, fazem parte da primeira camada de elaboração do manuscrito. Lista das peças indicadas na tabela que pertenceriam à lacuna: *De venir buen cavallero* (f. 157), *De fuera maniredes* (f. 158), *Dime triste coração* (f. 159), ***Por las sierras de Madrid*** (f. 159), *No quiero que me consienta* (f. 160), *Mortales son los dolores* (f. 161), *Mortales son los dolores* (f. 162), *Damor es mi cuidado* (f. 163), *Dexaldes madre* (f. 164), *Quedareis mi bien* (f. 165), *Para que quereis que biba* (f. 166), *Repastemos el ganado* (f. 167), *Pues maparta de ti amor* (f. 168), *Del todo me veon señora* (f. 169), *Todol tiempo de mi vida* (f. 170), *Es la vida que tenemos* (f. 171), *Mi peligrosa pasion* (f. 172), *Nunca çessaran mis ojos* (f. 173), *Pues tal fruto como vos* (f. 173), *Yo fui a paris aprender* (f. 175), *Bar bar bar çereneçen* (f. 178), *Propiñan de melion* (f. 179), *A la puerta esta pelayo* (f. 181), *Una vegezuela del barrio* (f. 182), *Amor quiso que os quisesse* (f. 184), *Por muy dichoso se ten* (f. 184), *Mas pierde de lo que piensa* (f. 185), *Niña y viña* (f. 186), *Distenos señor tal Rey* (f. 187), *Quexome triste de mi* (f. 188), *Si merendardes comadres* (f. 189), *No me pesa del morir* (f. 190), *Tieneme por vos señora* (f. 191), *Que hare yo sin ventura* (f. 192), *Que aprovecha mi serviros* (f. 193), *Vos señora en buena fe* (f. 194), ***Dime juan por tu salud*** (f. 195).

compilador e do copista, reflectido aliás pela quantidade de obras do mesmo autor no MP4; a segunda e última explicação seria que o compilador ou o copista tivessem tido acesso às peças que iriam incluir no MP4 agrupadas já dessa forma a partir de uma fonte, ou várias fontes hipotéticas, que poderiam ser copiadas de um eventual cancionero com os textos e a música de Encina, pelo menos deste subgrupo, senão mesmo fontes associadas ao próprio Encina, e utilizadas como repositório das suas composições podendo ter sido por sua vez igualmente utilizadas na edição do 96JE.

Voltando ao vilancete *Ya soy desposado* e ao facto deste ser um vilancete pastoris no 96JE, é importante mencionar uma referência sobre o facto deste grupo de peças ter uma maior probabilidade de ser originário de um contexto ligado ao meio popular devido ao seu carácter rústico<sup>291</sup>. No entanto, a referência baseou-se apenas na análise textual e poética, sem ter tido em conta o elemento musical. De facto, este é um aspecto presente na grande maioria dos estudos que se focam na questão da existência ou ausência de elementos populares no repertório profano deste período, e particularmente em Encina, analisando apenas os conteúdos textuais e deixando de parte os musicais. Miguel Manzano analisou a questão da existência ou não de traços pertencente a uma tradição musical popular na música de Encina<sup>292</sup>. O autor traça uma série de considerações cautelosas no que diz respeito a uma tendência corrente nos estudos musicológicos, mas nunca analisada a fundo. Essa tendência propõe o facto da música que foi recolhida em finais dos séc. XIX - princípios do séc. XX e identificada como tradicional/popular, representar a música tradicional/popular dos sécs. XV-XVI. Segundo Manzano, essa ligação não pode ser estabelecida de forma categórica, embora considere que possam existirem elementos musicais que continuem ao longo dos séculos, mas nada obriga a que os

---

291 Magdalena ALTAMIRANO, «Lo popular en los "villancicos pastoriles" de Juan del Encina» in *Palabra e imagen en la Edad Media. Actas de las IV Jornadas Medievales (México, 25-29 de enero de 1993)* (eds.: A. González, L. Von der Walde Moheno), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 340. Na nota 3 deste artigo a autora traça uma distinção de carácter nos temas poéticos dos vilancetes de Encina entre o bucólico (mais idealizado e bucólico) e o rústico (mais realista e cru), considerando que este último carácter é o presente nos vilancetes pastoris de Encina.

292 M. MANZANO, «Hay raíces populares», (v. n. 26), pp. 17-26.

compositores «eruditos» utilizem os elementos mais identificativos de uma hipotética tradição<sup>293</sup>. No fundo, o autor põe em descoberto a problemática de que é uma posição nacionalista que substantia a afirmação categórica da existência dos elementos da música popular (ou seja, local) na música renascentista presente nos cancioneros. Manzano propõe então que se deva realizar um estudo sobre a questão da música tradicional/popular em Encina e por extenso no período renascentista, com um maior afastamento crítico, definindo essa posição em quatro pontos<sup>294</sup>: O primeiro debruça-se sobre o estilo culto de Encina, reflectindo as técnicas comuns na composição polifónica na época, seja quando utiliza um estilo mais elaborado ou um estilo mais simples e homofónico; o segundo, ao afirmar que nenhuma das características musicais que chamamos hoje popular esteja presente na obra de Encina, embora existam algumas peças no MP4 que têm essas características mas nenhuma delas é atribuída a Encina<sup>295</sup>; terceiro, o facto de algumas peças de Juan del Encina aparentarem traços melódicos populares, mesmo que tenham sofrido alterações devido à polifonia<sup>296</sup>; no quarto e último ponto, Manzano define quais são as características musicais populares que aparentam terem sido imitadas na música de Encina. Essas características são as seguintes: o ritmo binário 6/4 de subdivisão ternária<sup>297</sup>, que segundo o autor é um dos mais frequentes na tradição musical popular até aos nossos dias, principalmente nos cantos de baile (expressão dele), surgindo numa boa parte do repertório de Encina muitas vezes combinado com a subdivisão binária (3+3 e 2+2+2); as passagens melódicas que utilizam a repetição

---

293 M. MANZANO, «Hay raíces populares», p. 21, pp. 25-26.

294 M. MANZANO, «Hay raíces populares», pp. 23-24.

295 As peças do MP4 que segundo Manzano se enquadram numa caracterização popular são: *De monçón vená el mozo*, *Ved comadres*, *Dale, si le das*, *Quien tal árbol pone*, *D'aquel fraire flaco*, *Dindirindín*.

296 As peças de Juan del Encina são: *Oy comamos y bebamos*, *Si abrá en este baldrés*, *Pedro, i bien te quiero*, *Tan buen ganadico*. Algumas delas foram referidas por Marius Schneider como contendo traços da música popular tradicional, ver deste autor: «Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palácio?», *Anuário Musical*, vol. 8, 1953, pp. 177-192.

297 De facto, Manzano refere o compasso ternário 6/8 de agrupação binária (expressão dele), que cremos ser um erro. Além disso, Manzano ao falar de seguida das hemíolas, indica o compasso 3/4, mas se considerarmos a existência de dois tipos de subdivisões, uma ternária e outra binária na mesma peça, pensamos ser mais correcto a utilização para este repertório do compasso 6/4, sendo a mínima pontuada e a mínima simples as unidades de tempo respectivamente.



literal ou parcial de um mesmo padrão<sup>298</sup>; as melodias que parecem iniciarem-se a meio de uma frase melódica, sem um início lógico e claro (como o *Oy comamos* e o *Quedate, carillo*)<sup>299</sup>; as peças que contenham textos que tentam imitar um suposto dialecto popular<sup>300</sup>.

Como conclusão deste capítulo podemos dizer que, pelo menos na secção do MP4 entre os fólhos 199 e 217, uma boa parte dos vilancetes pertencentes à primeira camada são quase a totalidade dos vilancetes pastoris publicados por Juan del Encina no seu Cancioneiro de 1496. Este facto pode ser indicativo da possibilidade da existência duma consciência por parte de quem participou na elaboração dessa camada no MP4 da relevância desse sub-género de vilancetes, agrupando-os de forma intencional ou em alternativa, os copiou já agrupados dessa forma a partir de uma outra fonte, utilizada para a elaboração do MP4.

---

298 O autor refere esta característica como passagens em *ostinato*. definindo-a como a repetição de um mesmo *inciso* (expressão dele).

299 Manzano designa-as como melodias de tipo semi-circular.

300 Estas peças, segundo Manzano, são *Antonilla es desposada*, *Daca baillemos*, *Nuevas te trayo carillo*, *Pedro y bien te quiero*, *Quedate carillo*, *Tan buen ganadico* e *Ya soy desposado*, quase todos vilancetes pastris. Considera o último vilancete conter maiores probabilidades de ter origem num contexto popular.

## Capítulo VI - Análise das correspondências musicais entre as *Cantigas de Santa Maria* e os vilancetes do MP4

Neste capítulo apresentaremos de forma detalhada a análise comparativa das correspondências melódicas e rítmicas relevantes entre a nossa selecção dos vilancetes do MP4 com as CSM, obtidas através da LCSMDB.

### VI.1 - Selecção do *corpus* musical

Foi necessário constituir para a nossa análise um *corpus* musical dentro dos vilancetes do MP4, de onde se iriam extrair os elementos musicais (frases melódicas e padrões rítmicos) para a pesquisa na LCSMDB. O MP4 é o cancionero musical ibérico renascentista com o maior número de vilancetes inseridos em vários momentos cronológicos e com vários tipos de peças, desde monodia à polifonia, música sacra a profana, ibérica e extra-ibérica<sup>301</sup>.

A selecção das peças para a nossa investigação centrou-se nos vilancetes do MP4, por várias razões: a primeira, porque são canções em idiomas ibéricos

---

301 Sobre esta fonte ver: H. ANGLÉS, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, (v. n. 40), *passim*. J. ROMEU FIGUERAS, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, (v. n. 284), *passim*. Emilio ROS-FÁBREGAS, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Editions*. (Volumes I and II), tese de doutoramento, Graduate Faculty in Music-City University of New York, vol. I, 1992, pp. 196-205, ver também do mesmo autor: «Manuscripts of Polyphony from the Time of Isabel and Ferdinand» in *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs* (ed.: Tess Knighton), Leiden, E. J. Brill, 2017, pp. 404-68. Angel Manuel OLMOS, *La transmission orale de la polyphonie en France et en Espagne pendant le XVème et XVIème siècles: Essai d'interprétations philologiques de la notation de la musique en langue vernaculaire*, tese de doutoramento, Université Paris IV-Sorbonne, Junho de 2006, pp. 55-68, ver também do mesmo autor: «En torno al Cancionero Musical de Palacio y cancionero Musical de Segovia. Análisis de su origen y utilidad», *Nassarre*, vol. 28, 2012, pp. 43-66.

(castelhano e português); a segunda, porque é um repertório que tem temas tanto sacros como profanos, seguindo uma diversidade de tipologias; a terceira, porque os vilancetes constituem a grande percentagem do repertório existente nesses cancioneros; e finalmente a quarta, devido à proximidade das suas formas musicais com as CSM. O vilancete é, no fundo, o herdeiro ou continuador da cantiga medieval. O termo vilancete (*villancico* em castelhano e *vilancete* em catalão e português) é aqui utilizado na sua acepção mais geral para designar uma canção polifónica em vernáculo, geralmente a três vozes e cuja estrutura formal é composta por duas partes, o estribilho ou refrão, e a estrofe por duas secções, a *mudanza* onde surge material melódico contrastante e a *vuelta* onde existe uma repetição completa ou parcial do material melódico do refrão. Juan del Encina identifica o termo vilancete com a parte do refrão (com dois ou três versos) que teria origem numa canção ou num pregão popular, e a estrofe seria a glosa que expandiria o tema do refrão. Nesta dissertação utilizamos a definição de Encina como base, estendendo a selecção do repertório utilizado para as *canciones* (em português cantigas) de 4 ou mais frases melódicas no refrão<sup>302</sup>. Todas estas características podem potenciar a probabilidade de se encontrarem correspondências dos vilancetes com o repertório das CSM. A selecção final dos vilancetes, dos quais iriam ser retirados os padrões melódicos e rítmicos para inserir na LCSMDB, baseou-se nos seguintes critérios: o primeiro, terem uma forma musical correspondente a uma forma musical existente nas CSM; o segundo, a existência no vilancete de um grau de semelhança a um estilo musical próximo de um registo popularizante. Este último critério merece aqui uma exposição mais detalhada. De facto, não existe uma homogeneidade musical

---

302 Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, *Obra Completa de Juan del Encina*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, p. 21. Para a definição de vilancete ver também: A. ROMERALO, *El villancico*, (v. n. 116), *passim*; Vicente BELTRAN, *La canción tradicional: Aproximación y Antología*, Tarragona, Ediciones Tarraco, 1976, «De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta», *Revista de Filología Española*, vol. 64 nºs 3-4, 1984, pp. 239-66, «Tipología y génesis de los cancioneros. El Cancionero de Juan del Encina y los cancioneros de autor» in *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina* (ed.: J. Gujarro Ceballos), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 27-53; Manuel MORAIS, *Vilancetes, Cantigas e Romances do século XVI*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-Serviço de Música, 1986, pp. xv-xxv; Isabella TOMASSETTI, *Mil cosas tiene el amor*, (v. n. 53), pp. 10-46.

estilística dos vilancetes existentes no MP4, que apresentam uma imagem bastante fiável das características estilísticas do vilancete dos finais do séc. XV até à década de 1530. Uma parte considerável dos vilancetes existentes no SV1<sup>303</sup> anteriores ao MP4, revelam a existência de um estilo polifónico mais elaborado, utilizando um contraponto mais florido, estilo esse influenciado pela polifonia franco-flamenga. Assim, defendemos a existência de uma menor probabilidade desses vilancetes do SV1 revelarem continuidades musicais com as CSM, do que os vilancetes com características mais homorrítmicas existentes no MP4. O que se pretende é a comparação de frases melódicas e padrões rítmicos e, portanto, utilizar frases musicais completas. Supondo que há melodias preexistentes provenientes de uma tradição musical local, a sua utilização num vilancete com um estilo polifónico mais simples, é um indicativo que a sua reconfiguração polifónica seja mínima, quer ao nível melódico, quer ao rítmico, ou pelo menos, essa reconfiguração seja em grau menor do que no estilo imitativo, implicando necessariamente um tratamento harmónico mais homorrítmico, em que a construção polifónica se limita a criar um acompanhamento para uma voz principal. Na selecção final dos vilancetes do MP4 e porque o critério principal é o estilístico, decidiu-se acrescentar algumas peças que se enquadram fora da definição de vilancete segundo Juan del Encina, como sejam as peças com quatro versos no refrão que este autor designa como *canción*, mas que consideramos, através da sua análise musical, poderem fazer parte do conjunto utilizado nas pesquisas. Para além de se ter realizado a selecção das peças através do estilo polifónico mais simples, assumiu-se igualmente a opção de criar uma demarcação baseada no registo das peças, de carácter popularizante, com a utilização de um refrão curto, em detrimento de peças de carácter cortês, de refrão longo. Aliás, o próprio termo vilancete não teria uma definição clara na época<sup>304</sup>.

---

303 Para mais detalhes sobre esta fonte ver: Juan RUIZ, «La difícil transición hacia el Renacimiento», *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. I: *De los orígenes hasta c. 1470* (ed.: Maricarmen Gómez), Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2009, pp. 319-65; Maricarmen GÓMEZ, «El renacer del repertorio lírico español», *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. II: *De los Reyes Católicos a Felipe II*, (ver nota anterior), pp. 21-161.

304 Ver A. ROMERALO, *El villancico*, (v. n. 116), pp. 34-42.

Apresentamos de seguida um exemplo dum vilancete (nossa edição musical) do MP4, *Tres morillas m'enamoran*, f. 16, que consideramos ser o modelo paradigmático de um vilancete de carácter popularizante ao nível estilístico, definido pelo âmbito reduzido das vozes, a homorritmia quase permanente, com apenas alguns momentos de contraponto florido nas cadências, mas que seguem a fórmula usual cadencial do contraponto<sup>305</sup>. Este exemplo serve como demonstração das características estilísticas dos vilancetes seleccionados como o *corpus* musical pesquisado na LCSMDB.

---

<sup>305</sup> Ver também sobre este assunto a bibliografia referenciada na nota 302 e J. RIBERA, *La musica arabe*, (v. n. 32), p. 157.

Exemplo 17 - MP4b-263 *Tres morillas m' enamoran*, f. 16. Nossa edição musical.

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff is for Tenor (T) and the bottom staff is for Contratenor (CT). The lyrics are written below the staves, with the Portuguese translation in parentheses below the Spanish text.

**System 1:**

T: *Tres mo - ri - llas m'e - na - mo - ran*  
 Y: *ha - llá - van - las co - gi - das*

CT: *Tres mo - ri - llas m'e - na - mo - ran*  
 Y: *ha - llá - van - las co - gi - das*

**System 2:**

T: *En Ja - én, A - xa y Fá - ti - ma y Ma - rién. Fine*

T: *En Ja - én, A - xa y Fá - ti - ma y Ma - rién. Fine*

CT: *En Ja - én, A - xa y Fá - ti - ma y Ma - rién. Fine*

**System 3:**

T: *Tres mo - ri - llas co - tan gar o - ri - das*  
 Y: *va - a co - tan ger o - ri - das* **D.C. al Fine**

T: *Tres mo - ri - llas co - tan gar o - ri - das*  
 Y: *va - a co - tan ger o - ri - das* **D.C. al Fine**

CT: *Tres mo - ri - llas co - tan gar o - ri - das*  
 Y: *va - a co - tan ger o - ri - das* **D.C. al Fine**

#### VI.1.1 - O Cancioneiro musical de Palacio (MS-II-1335) - MP4

O *Cancionero Musical de Palacio* é um manuscrito que se encontra actualmente na Biblioteca Real do Palácio Real de Madrid, com a cota MS-II-1335. Tem como dimensões 210x150mm e contém 261 fólios em papel, com três numerações. Apesar de não fazer parte do âmbito desta dissertação realizarmos um trabalho aprofundado sobre este manuscrito, referiremos algumas informações sobre esta fonte baseadas em referências bibliográficas. A investigação de Angel Olmos indica a origem deste manuscrito relacionada com a casa do Almirante de Castela em finais do séc. XV na cidade de Medina de Rioseco, perto de Valladolid<sup>306</sup>. A ligação a esta última cidade é reforçada, segundo o autor, pela existência deste manuscrito num inventário de 1623 realizado pelo bibliotecário da Biblioteca do Conde de Gondomar e igualmente Duque de Medina de Rioseco, da sua residência em Valladolid, onde se manteve até à venda do espólio da Biblioteca ao rei Carlos IV e à trasladação dos bens para a Biblioteca do Palácio Real de Madrid em 1806. No entanto, Emilio Ros-Fábregas<sup>307</sup> mais recentemente rejeita a possível origem do manuscrito defendida por Olmos e a teoria apresentada por Romeu Figueras e Higínio Anglés de que o manuscrito teria sido produzido na corte do rei Fernando V, o Católico, no início do séc. XVI<sup>308</sup>. Este autor através da análise das marcas-de-água presentes no MP4 e das indicações escritas no próprio manuscrito, propõe que a compilação do manuscrito foi bastante mais fragmentada do que se pensava, defendendo a hipótese da origem do MP4 ser em Salamanca, período em que Juan del Encina esteve ao serviço do Duque de Alba em finais do séc. XV<sup>309</sup>, hipótese esta defendida por Barbieri aquando da sua edição do MP4<sup>310</sup>.

---

306 A. OLMOS, «En torno al Cancionero Musical», (v. n. 301), pp. 43-66, ver também *La transmission orale de la polyphonie en France et en Espagne*, (v. n. 301), pp. 55-68.

307 E. ROS-FÁBREGAS, «Manuscripts of Polyphony», (v. n. 301), pp. 404-68.

308 E. ROS-FÁBREGAS, «Manuscripts of Polyphony», pp. 417-18.

309 E. ROS-FÁBREGAS, «Manuscripts of Polyphony», p. 424.

310 E. ROS-FÁBREGAS, «Manuscripts of Polyphony», pp. 416-17.

As conclusões por nós apresentadas no final do capítulo anterior parecem substanciar esta hipótese de Ros-Fábregas, devido à proximidade da organização dos vilancetes pastoris no MP4 com a ordem das mesmas peças no 96JE, potenciando uma eventual relação com Juan del Encina.

O MP4 é uma das fontes mais importantes de música polifónica renascentista dos finais do séc. XV até às primeiras décadas do séc. XVI na Península Ibérica. A grande maioria do seu repertório é composto por vilancetes, contendo igualmente romances, canções, *frotolle* e algumas peças instrumentais. Existem várias camadas cronológicas de inserção das peças, identificadas de uma forma mais precisa por Brian Dutton<sup>311</sup>.

## VI.2 - Selecção dos elementos musicais

Em cada vilancete fez-se uma análise para se identificar a sua forma musical e frases melódicas a pesquisar. A edição musical de Higínio Anglés do MP4 foi a base da nossa análise musical<sup>312</sup>. Além disso, apoiámo-nos na consulta do manuscrito através de duas digitalizações, uma feita com base num microfilme, e outra disponível online<sup>313</sup>. A frase musical utilizada para as pesquisas foi sempre a voz superior, uma vez que esta é a voz que se mantém de forma mais estável durante a transmissão, pelo menos no repertório renascentista secular ibérico. Apresentaremos alguns exemplos que suportam esta opção. Para o primeiro exemplo utilizaremos ainda o vilancete *Tres morillas m'enamoran*, comparando as duas versões do f. 16<sup>314</sup> e assinalaremos as secções coincidentes a vermelho.

---

311 B. DUTTON, *El Cancionero del Siglo XV c. 1360-1520*, vol. 2, (v. n. 1), p. 507. J. ROMEU FIGUERAS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (v. n. 284), *passim*.

312 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (v. n. 40), *passim*.

313 <[http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II\\_01335/index.html](http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_01335/index.html)> [acedido a 16/1/2018].

314 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. I, pp. 29-30.



Figura 17 - MP4b-263 *Tres morillas m' enamoran*, f. 16<sup>315</sup>.

**24. Tres morillas m' enamoran**

*Anónimo*

f. 16

Tres mo - ri - llas m'le - na - mo - ran  
Y ha - llá - van - las co - gi - das

Tenor  
s Tres morillas  
Y hallávanlas

Contra  
Tres morillas  
Y hallávanlas

5

En Ja - én, A - xay Fá - ti - may Ma - rién.

10 *Fin*

15 *D. C.*

Tres mo - ri - llas tan gar - ri - das  
Y - van a co - ger o - li - vas,

s Tres morillas  
Yvan a co

Tres morillas  
Yvan a co

315 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 1), (v. n. 40), p. 29.

Figura 18 - Tres moricas m' enamoran, A. Fernandes, f. 16<sup>316</sup>.

30

## 25. Tres moricas m' enamoran

A.<sup>o</sup> Fernandes

f. 16 *Alto modo*

Tres mo - ri - cas m'e - na - mo - ran En  
Cris - tia - nas qu'é - ra - mos mo - ras De

Tenor  
Tres mo - ri - cas m'e - na - mo - ran En  
Cris - tia - nas qu'é - ra - mos mo - ras De

Contra  
Tres mo - ri - cas m'e - na - mo - ran En  
Cris - tia - nas qu'é - ra - mos mo - ras De

Ja - én, A - xay Fá - ti - ma y Me - rién.  
Ja - én, A - xay Fá - ti - ma y Me - rién.  
Ja - én, A - xa y Fá - ti - ma y Me - rién.

D. C. %

Di - xe - les, ¿quién sois, se - ño - ras,  
De mi vi - da ro - ba do - ras?  
Di - xe - les, ¿quién sois, se - ño - ras,  
De mi vi - da ro - ba do - ras?

316 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 1), (v. n. 40), p. 30.

Como podemos observar, a primeira frase do refrão e o início da primeira frase da estrofe mantêm-se praticamente iguais, apesar da segunda versão do vilancete ter uma atribuição onomástica e, se compararmos as vozes mais graves, apercebemo-nos que as diferenças entre essas vozes são bastante maiores entre as duas versões do que comparando a voz aguda. A voz mais semelhante é, de facto, a superior.

Um outro exemplo que apresentaremos não diz respeito directamente ao MP4, mas sim a uma peça para viola de mão de Luys de Narváez, *Y la mi cinta dorada*<sup>317</sup>. No livro de Narváez para viola de mão, esta peça é uma *diferencia*, ou seja, divide-se em várias secções curtas em que um mesmo tema (ou *Cantus Firmus*) se repete nas várias vozes. Como era prática na altura nos livros de música para viola de mão, o *Cantus Firmus* está assinalado a vermelho, como podemos observar na imagem abaixo:

---

317 Luys de NARVÁEZ, *Los seys libros del Delphín de musica de cifras para tañer vihuela*, 1538.

Figura 19 - Início da *diferencia Y la mi cinta dorada* com a voz principal a vermelho<sup>318</sup>.

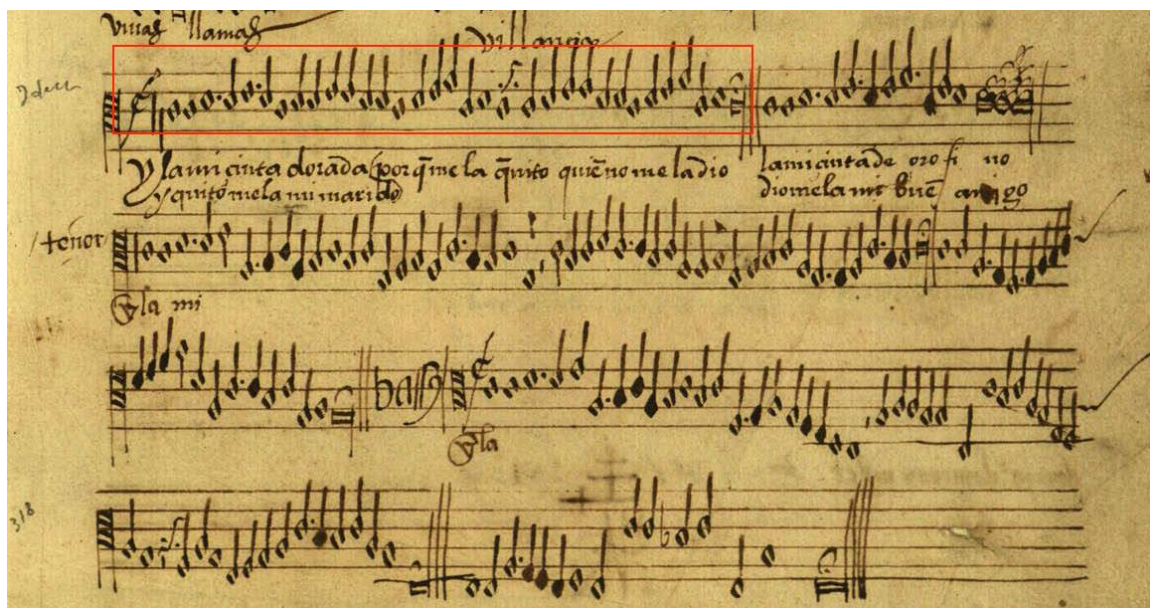


A única versão vocal conhecida desta peça encontra-se no BC1 no f. 190, com uma textura a 3 vv, sendo que a melodia da voz superior no refrão é a que corresponde ao *Cantus Firmus* na versão instrumental.

<sup>318</sup> Luys de NARVÁEZ, *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela*, 1538.



Figura 20 - Vilancete BC1b-121 *Y la mi cinta dorada*, f. 190. Destacamos a vermelho na imagem a voz principal que corresponde à voz a vermelho na *diferencia* de Luys de Narváez<sup>319</sup>.



Para reforçarmos esta opção, a utilização da voz superior como a fonte das melodias pesquisadas na LCSMDB, é importante referir-se a dissertação de mestrado de Nuno Raimundo sobre o PS1<sup>320</sup>. Quando existe uma correspondência polifónica noutra fonte de um dos vilancetes monódicos apresentados, as vozes adicionais são as intermédias e inferiores, mantendo-se em comum a superior<sup>321</sup>.

319 Para ver imagem do facsimile aceder: <http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/partiturBC/id/69366> [acedido em 29/4/2019].

320 Nuno de Mendonça Freire Nogueira RAIMUNDO, *O cancioneiro musical de Paris: Uma nova perspectiva sobre o manuscrito F-Peb Masson 56*, (tese de mestrado), Lisboa, Departamento de Ciências Musicais - NOVA FCSH, 2 vols., 2017.

321 N. RAIMUNDO, *O cancioneiro musical de Paris*. Apresento de seguida a lista dos vilancetes monódicos com versões polifónicas existentes noutras fontes e, entre parêntesis curvos, a página da dissertação onde está a edição musical do vilancete, sempre no segundo volume: *Bien podrá mi desventura*, MP4, f. 196 (p. 6); *Quién te hizo, Juan pastor*, MP4, ff. 112v-113 (p. 8); *Quien por veros pena y muerte*, EH1, ff. 55v-56 (p. 9); *Secáronme los pesares*, MP4, ff. 119v-120 (p. 11); *Perdi esperanza*, EH1, ff. 46v-47 (p. 13); *Menga, la del boscal*, MP4, ff. 210v-211 (pp. 16-17); *Lo que*

Com as frases melódicas seleccionadas, criou-se uma lista de frases musicais, e em cada frase melódica realizaram-se dois tipos de pesquisa intervalar na LCSMDB, uma literal e outra por contorno melódico. A literal foi feita com os parâmetros intervalares tais como surgem no vilancete, como os uníssonos. Na pesquisa por contorno melódico foram retirados os uníssonos. A pesquisa intervalar na LCSMDB permite identificar correspondências em situações de transposição de modo. Os resultados obtidos são filtrados, pois a LCSMDB não identifica a posição no verso onde se encontra a correspondência intervalar. É necessário então verificar se a correspondência faz sentido do ponto de vista musical, ou seja, se é na realidade uma frase musical ou se a correspondência encontrada se situa entre duas frases melódicas. Caso ocorra a segunda situação, a correspondência é irrelevante. Os resultados finais serão analisados em maior detalhe nos subcapítulos seguintes, onde se separaram as correspondências em três níveis: correspondências fortes (onde a correspondência melódica e, num caso, rítmica pode indicar uma ligação mais próxima), médias (correspondências relevantes, mas num grau intermédio) e fracas (casos interessantes, mas igualmente bastante ambíguos).

Na análise das correspondências procedeu-se à pesquisa dos padrões melódicos nas bases de dados acessíveis *online* já referidas anteriormente: GCDB, CMDDB, CI, CANT e a TMDDB. O propósito desta pesquisa foi procurar revelar se os padrões encontrados poderiam ter correspondências relevantes em outros repertórios existentes entre a Idade Média e o séc. XVI. No fundo, discernir a probabilidade de estas melodias (e as eventuais correspondências com as CSM) serem únicas ou não.

---

*queda es lo seguro*, EH1, ff. 47v-48 (p. 22); *So la rama niña*, SV1 f. 72v (aqui como vilancete *Niña y viña*); MP4 f. 13 (aqui como vilancete *So el enzina*) (p. 24); *Ay Santa María*, MP4, f. 272v (p. 25); *Oigan todos mi tormento*, EH1, ff. 40v-41 (p. 31); *La zorrilla con el gallo*, MP4 ff. 237v-238 (p. 36); *Vida da minha alma*, RoyalAppendix59-62, f. 43v. (p. 37); *Otro bien si a vos no tengo*, MP4, f. 258v. (p. 39); *De la dulce mi enemiga*, MP4, f. 129 (p. 40); *Qué sentís, corazón mío*, EH1, f. 148v (p. 44); *Ay, Pelayo, qué desmayo*, MP4, f. 58 (p. 46).

### VI.3 - Análise e estudo das correspondências formais entre as CSM e os vilancetes do MP4

As semelhanças formais entre as CSM e os vilancetes renascentistas têm sido objecto de diversos estudos académicos, pois essas semelhanças (pelo menos do ponto de vista musical) entre o *virelai* e o vilancete são bastante óbvias. A existência de um refrão inicial seguido de uma estrofe com duas partes, a primeira com material contrastante, a *mudanza*, (tanto no texto como na música) no início, e a segunda com a reiteração do material do refrão, a *vuelta*, são elementos presentes tanto na grande maioria das CSM como nos vilancetes, embora com excepções. A continuidade da forma ao nível textual pode ser atestada através dos textos poéticos dos sécs. XIV e XV, como já foi referido no capítulo 3.

Quanto à música, a única fonte musical que pode indicar a presença de continuidades poético-musicais relativamente à forma musical são as canções pertencentes ao *Llibre Vermell* de Montserrat. Este manuscrito, elaborado na última década do séc. XIV, contém um pequeno cancioneiro de origem não litúrgica de carácter sacro, colocado entre duas colecções de milagres dedicados à Virgem. Este cancioneiro é composto por dez peças, cuja intenção seria a de limitar a utilização de canções profanas pelos peregrinos, principalmente danças, com carácter menos próprio para utilização num local de culto, neste caso o santuário mariano de Montserrat. As peças do *Llibre Vermell* estão escritas nas línguas occitana, catalã e latina, sendo algumas canções indicadas como danças<sup>322</sup>.

As peças aí presentes são destinadas aos peregrinos que se dirigiam ao santuário mariano de Montserrat, talvez recolhidas pelos copistas com base no

---

322 Maricarmen GÓMEZ, *La Música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2001, p. 266; Higinio ANGLÉS, «El "Libre Vermeil" de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el s. XIV», *Anuario Musical*, vol. 10, 1955, pp. 45-78, Maricarmen GÓMEZ, *El Llibre Vermell: Cantos y danzas de fines del Medioevo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2017. Esta publicação é uma edição revista e acrescentada da sua publicação *El Llibre Vermell de Montserrat: Cantos y Danzas s. XIV*, Barcelona, Los libros de la frontera, 1990. Ver também da mesma autora: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. I, (v. n. 303), pp. 309-313.

repertório utilizado pelos próprios peregrinos. Das dez peças que o compõem, existem cinco monódicas e cinco polifónicas, sendo uma delas escrita para três vozes, supõe-se que integralmente. Deste conjunto, existem três cânones circulares, *O virgo splendens*, *Laudemus* e *Splendens ceptigera*. As peças polifónicas *Stella splendens* (2 vv.), *Mariam Matrem* (3 vv.), *Inpeirarytz* (2 vv.), utilizam a forma musical do *virelai*. A última destas peças é a única do *Llibre Vermell* em língua occitana, com uma correspondência com outra fonte, esta em Tarragona, Catalunha. As peças *Mariam Matrem* e *Inpeirarytz* foram inseridas por um outro copista, o que indica, segundo alguns investigadores, que a sua inserção seria devido ao culto pessoal de João I de Aragão a Santa Maria, e que os seus chantres teriam colocado, a seu pedido, estas duas peças no *Llibre Vermell*<sup>323</sup>.

Existem outras peças monódicas com as suas particularidades, embora a sua forma seja sempre o *virelai*. Estas são: *Los set gotxs recomptarem*, *Cuncti simus concanentes* e *Ad mortem festinamus*. A primeira, *Los set gotxs recomptarem*, é uma balada ou dança circular que narra os sete gozos da Virgem, sendo uma das primeiras peças musicais conhecidas que utilizam o catalão. Em 1379, Pedro IV de Aragão, com o propósito de facilitar o acesso dos peregrinos ao santuário de Montserrat, decidiu melhorar o caminho colocando uma série de 7 cruzeiros em pedra que representavam os sete gozos marianos. Sem dúvida, esta cantiga descreve essencialmente os gozos que se encontravam ao longo do caminho para Montserrat<sup>324</sup>. A última peça da colecção, *Ad mortem festinamus*, é uma versão musical da antiga «Dança da morte», sendo o seu texto derivado do poema *De contemptu mundi* de Bernard de Cluny, escrito por volta de 1140, indicando o desprezo pelo mundo material, efémero e corrupto, alertando para o fim eminente de todo o ser humano que se deve acautelar com o julgamento dos seus actos, sejam eles bons ou maus. Esta peça *Ad mortem festinamus* tem como pano de fundo a Peste Negra, que tinha assolado a

---

323 M. GÓMEZ, *La Música medieval em España*, (v. n. 319), p. 270.

324 M. GÓMEZ, *La Música medieval em España*, p. 267.



Catalunha a partir de 1348, além de outras epidemias existentes ao longo deste século<sup>325</sup>.

No *Llibre Vermell* pode-se observar como estava disseminada, pelo menos do ponto de vista geográfico, a prática do *virelai* no contexto da criação de cantigas de carácter devocional (e neste caso, como nas CSM, de carácter mariano), mas com origem num substrato popular ou, pelo menos, de tendência popularizante. Por si só, as canções do *Llibre Vermell* não permitem identificar ou estabelecer de uma forma inequívoca que a forma musical do *virelai* era muito popular, num contexto social próprio, ou mesmo indicar uma tradição devocional mariana popular estabelecida pelas CSM. No entanto, podemos colocar a questão se a continuidade dessa forma musical para o Renascimento não poderá implicar a transmissão de mais material, seja melódico ou rítmico.

Na edição de Higínio Anglés das CSM encontra-se uma secção com uma lista das formas musicais utilizadas, classificadas pela existência ou não de um refrão e, dentro de cada categoria, pelo número de frases musicais existentes em cada estrofe. Nessa lista a análise formal de Higínio Anglés é, em grande parte, correcta e coerente<sup>326</sup>. O autor apresenta adicionalmente uma tabela de conjunto, onde as cantigas estão ordenadas pelo número original que têm no códice E e na qual a forma respectiva aparece identificada numa coluna própria. Após a edição de Higínio Anglés, a investigação de Manuel Pedro Ferreira sobre as formas musicais nas CSM é uma contribuição importante, ao classificar de forma sistemática as formas musicais utilizadas, analisando-as com o objectivo de descrever uma tipologia formal geral das cantigas presentes nos códices, não se focando no detalhe da distinção individual das frases musicais em cada cantiga e agrupando as cantigas por tipo formal<sup>327</sup>. Os estudos de ambos os investigadores serão a base para a nossa análise e comparação

---

325 M. GÓMEZ, *La Música medieval em España*, p. 270.

326 Refira-se contudo o reparo crítico de Huseby sobre os pressupostos da análise formal de Anglés, exposto no seu artigo: G. HUSEBY, «Musical Analysis and Poetic Structure in the Cantigas de Santa Maria», (v. n. 206), pp. 81-101. Veja-se também sobre o assunto M. FERREIRA, «Afinidades musicais», (v. n. 28), pp. 188-90. A lista dos esquemas musicais encontra-se em H. ANGLÉS, *La música de las Cantigas*, (v. n. 42) vol. 3 Tomo 2, pp. 395-400.

327 M. FERREIRA, «Jograis, 'contrafacta', formas musicais» (v. n. 270), pp. 48-50.

formal das cantigas e dos vilancetes. A lista de Higínio Anglés será utilizada para a identificação das frases musicais existentes em cada cantiga e a classificação formal de Manuel Pedro Ferreira para a designação de cada forma musical. No entanto, no que diz respeito ao MP4, na edição de Higínio Anglés e Romeu Figueras consta uma lista com as formas musicais das peças existentes, utilizando uma organização semelhante à que o primeiro autor usou na sua edição das CSM<sup>328</sup>. Porém, a análise formal dessa lista realizada por Romeu Figueras, utilizando como base a edição musical de Higínio Anglés, baseou-se não na frase musical mas no verso poético (tal como na edição de Anglés das CSM). Esta opção é problemática, uma vez que ao seguir principalmente o texto, teve como consequência o facto de se usarem os limites do verso para identificação das frases musicais. De forma geral, as frases poéticas e as musicais são coincidentes, mas em alguns casos tal não acontece, levando a análises musicais incorrectas. Apresentamos em seguida um exemplo de uma forma musical erradamente identificada por Romeu Figueras, criando consequentemente um erro de análise e classificação.

---

328 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (v. n. 40), *passim*.

Exemplo 18 – Comparação da análise formal da voz superior do refrão do vilancete MP4b-263 *Tres morillas m'enamoran*, f. 16 (a de Romeu Figueras em cima e a nossa em baixo, edição musical: H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. I, pp. 29-30).

The image displays two musical staves for the refrain of the villancete 'Tres morillas m'enamoran'. The top staff, labeled 'Tres morillas, MP4, f. 16 (Refrão)', shows three phrases: Frase A (Tres mo - ri - llas m'e - na - mo - ran), Frase B (En Ja - én,), and Frase C (Á - xa Fá - ti - ma y Ma - rién.). The bottom staff, labeled 'Tres morillas, MP4, f. 16 (Refrão)', shows two phrases: Frase A (Tres mo - ri - llas m'e - na - mo - ran En Ja - én,) and Frase B (Á - xa Fá - ti - ma y Ma - rién.).

Romeu Figueras classifica este vilancete como tendo a forma musical (no original: esquema musical) nº 53, na secção das peças com um refrão de três versos, ou seja, com três frases musicais<sup>329</sup>. No entanto, se analisarmos o refrão com a devida atenção, não faz sentido do ponto de vista musical considerar *En Jaén* como uma frase musical, pois tem apenas três notas e, além disso, a linha melódica nesse ponto é claramente uma continuação melódica descendente, sendo que a frase realmente termina no lá grave, tendo também esta nota o maior valor temporal. De facto, existe neste caso uma diferença na análise formal entre o texto e a música, o texto com três elementos formais e a música com dois.

Como conclusão, as frases musicais não têm que necessariamente seguir a frase do verso, podendo ser mais extensas ou mais curtas. A diferença entre o

329 J. ROMEU FIGUERAS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (v. n. 284), vol. 3-A, p. 198; vol. 3-B, p. 603. Esta análise foi utilizada posteriormente por outros autores, ver: V. BELTRAN, *La canción tradicional*, (v. n. 302), p. 73.

repertório poético-musical das CSM e dos vilancetes, encontra-se no facto que nestes últimos existem frases poéticas muito mais curtas do que no repertório alfonsino, como podemos observar no Exemplo 18: este facto aumenta consideravelmente a dicotomia entre forma musical e poética. Na nossa análise formal, a frase melódica será sempre o parâmetro principal a ter em conta para a classificação formal dos vilancetes. A lista com a distribuição dos vilancetes está disponível na Tabela 14. Deste modo, após a primeira selecção dos vilancetes realizada pelo elemento estilístico, efectuou-se uma análise formal dessas peças seleccionadas para efeitos de comparação com a lista das formas musicais das CSM. Apresentaremos uma tabela resumida com as correspondências gerais formais entre as CSM e as peças do MP4 utilizadas nas pesquisas na LCSMDB.

Tabela 14 - Correspondência entre as formas musicais das CSM e dos vilancetes e cantigas seleccionados do MP4 (no total de 181).

| Tipologia forma             | Incidências CSM         | Formas MP4 (incidências)   |
|-----------------------------|-------------------------|--|
| Virelai simétrico           | <b>Total: 274 (65%)</b> | A BBA (2); AA' BCBCAA' (1); AB CCAB (32); AB CCCAB (5); AB CDCDAB (16); ABC DEDEABC (55); ABCD AEAEABCD (1); ABCD EFEFABCD (21); ABCD EFGHABCD (1); ABCDE FGFGABCDE (2)<br><b>Total: 136 (75%)</b> |
| Rondel andaluz simétrico    | <b>Total: 81 (19%)</b>  | AB BBAB (17); AB B'B'AB (2); ABC BCBCABC (2)<br><b>Total: 21 (11,6%)</b>   |
| Rondeau                     | <b>Total: 19 (5%)</b>   | AB AAAB (3); AB A'A'AB (15)<br><b>Total: 18 (10%)</b>  |
| Cantigas de refrão inicial, |                         | AA' A'A'AA' (2); AA' A'AAA' (1)  |

|                              |                        |                        |
|------------------------------|------------------------|------------------------|
| iterativas<br>(monofrásicas) | <b>Total: 4 (1%)</b>   | <b>Total: 3 (1,6%)</b> |
| Virelai                      |                        | AB CCDB                |
| assimétrico                  | <b>Total: 18 (4%)</b>  | <b>Total: 1 (0,6%)</b> |
| Virelai                      |                        | ABC ACACABC (2)        |
| cíclico?                     | <b>Total: 6 (1,4%)</b> | <b>Total: 2 (1,2%)</b> |

Como seria expectável, o maior número de incidências ocorre em ambos os casos no grupo pertencente ao *virelai* simétrico, em que a *vuelta* repete de forma integral o refrão inicial. Sublinhamos a ocorrência do rondel andaluz no MP4, uma forma musical associada à música árabe-andalusa medieval e às CSM<sup>330</sup>, embora numa percentagem inferior às das CSM. Esta ocorrência poderá ser uma indicação da probabilidade dalguns elementos musicais mais característicos das CSM terem tido continuidade no Renascimento. Existe igualmente a presença de outras formas musicais como o *rondeau*, as cantigas de refrão inicial e o *virelai* assimétrico, mas com um número de incidências mais reduzido no repertório renascentista. Além da existência no MP4 de uma forma musical que até ao momento só tinha sido identificada como parte das CSM, existe ainda outra forma musical indicadora de uma ligação à cultura árabe-andalusa. Os vilancetes *So ell enzina, enzina* [f. 13], *Nuestro bien y gran consuelo* [f. 10], *Las mis penas, madre*, Escobar [f. 43], *Vuestros amores é, señora*, Encina [f. 109v-110] utilizam uma forma musical relacionada com a *muwaxxah*, utilizando a estrutura da *mudanza* tripartida (AB|CCCAB) em vez da bipartida, mais comum no *virelai* (AB|CCAB)<sup>331</sup>.

330 M. FERREIRA, «Andalusian Music», (v. n. 98), *passim*.

331 M. FERREIRA, «Andalusian Music», (v. n. 98), p. 8.

## VI.4 - Correspondências melódicas mais fortes

### VI.4.1 - CSM 366 *A que en nossos cantares – So ell enzina, enzina*

Exemplo 19 - Refrão do vilancete MP4b-262 *So ell enzina, enzina*, f. 13 e 1ª e 2ª frase da estrofe da CSM 366<sup>332</sup>.

CSM 366 - MP4b-262 *So ell enzina, enzina*, f. 13

Vilancete  
Refrão  
1ª frase

CSM 366  
Estrofe  
1ª e 2ª frase

#### Esquema poético-musical CSM

##### Texto

Estrofe: 15' 15' 15' 15'

Refrão: 15' 15'

Rima (estrofe | refrão): AA | bbba

##### Música

Forma: AA' | BB AA'

#### Esquema poético-musical vilancete<sup>333</sup>:

332 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 388. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].

333 A edição de Romeu Figueras foi consultada para as análises das estruturas poéticas dos vilancetes, J. ROMEU FIGUERAS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (v. n. 284), vol. 3-B. As análises formais da música dos vilancetes foram realizadas por nós.

Texto<sup>334</sup>

Estrofe: 5' 5' 5' 5' 3'

Refrão: 6' 3'

Rima (estrofe|refrão): aA|naNA

Música

Forma: AB|CCC AB

Sinopse da cantiga<sup>335</sup>: Este milagre ocorreu em Sevilha quando Afonso X regressara a essa cidade após uma expedição militar bem sucedida e onde tinha obtido um rico espólio contra o reino de Granada e outras forças que tinham vindo de África. O rei castelhano e seu irmão, o príncipe D. Manuel, adoeceram gravemente. Quando D. Manuel recuperou da sua doença, foi caçar garças e grous com um dos seus falcões, que tinha mudado de penugem durante o Verão, acompanhado por vários falcoeiros; um dos falcões voou para a margem oposta do Guadalquivir e não foi possível recuperá-lo. Durante três semanas foram realizadas buscas para encontrar o falcão e passada a informação de que o animal era procurado, na eventualidade de algum lavrador o ter encontrado e ficado na sua posse com o intuito de o vender posteriormente. Durante uma outra caçada de D. Manuel com um dos falcoeiros mais capazes, na planície de Tablada, próximo da vila de Coria [Cória del Río, na margem ocidental do Guadalquivir], avistaram um falcão a perseguir uma presa, reconhecido como o falcão perdido. Consequentemente, D. Manuel e o seu falcoeiro rezaram a Santa Maria do Porto para que ela fizesse regressar o falcão, prometendo oferecer a St<sup>a</sup> Maria uma figura de cera de um falcão.

---

334 Romeu Figueras classifica este vilancete como um pequeno romance de romaria, relacionado com a *Serranilla de la Zarzuela*, ver J. ROMEU FIGUERAS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (v. n. 284), vol. 3-B, p. 256.

335 Todas as sinopses das CSM foram retiradas e por nós traduzidas a partir da OxCSMDB, como já foi referido no Capítulo II, (v. n. 192).

Apesar de o chamarem, a ave não regressou pois estava a devorar a sua presa. D. Manuel aproximou-se então sozinho da margem e do falcão e, quando estava num campo recentemente lavrado, o falcão atravessou o rio e colocou a sua presa aos pés do príncipe, que louvou este feito a St<sup>a</sup> Maria.

Numa primeira análise a correspondência melódica surge entre as duas primeiras frases da estrofe da cantiga e a primeira frase do refrão do vilancete. Por isso só esta ocorrência pode não ser relevante, mas existem dois factos que importa referir: o primeiro, a repetição da mesma frase na estrofe da cantiga, com uma pequena diferença na cadência entre as duas frases, seguindo o padrão usual de frase aberta ou suspensiva (*ouvert*) e de frase fechada ou conclusiva (*clos*), padrão que se enquadra perfeitamente nos modelos de construção melódica medievais. Esta repetição quase integral de uma melodia, apesar de não ser invulgar, não é a situação mais recorrente nas CSM. O usual é uma distinção melódica mais acentuada na segunda parte da frase, na preparação da cadência melódica. Por outro lado o contorno melódico por grau conjunto é perfeitamente vulgar neste estilo e pode retirar significado à correspondência. De qualquer forma, deve-se considerar que a extensão da maioria das frases melódicas, tanto nas CSM como nos vilancetes, é curta, o que valoriza as correspondências encontradas, ainda que sejam de pequena extensão. O segundo, a forma do vilancete que segue uma forma poética relacionada com a tradição árabe-andalusa, com uma *mudanza* tripartida em vez da expectável bipartida. Este é apenas um dos quatro vilancetes que utiliza esta forma musical entre os selecionados para a pesquisa na LCSMDB.

Um outro elemento que se pode referir é o facto do conteúdo narrativo da cantiga ser referente a um milagre ocorrido com Afonso X e o seu irmão D. Manuel em Sevilha. Podemos considerar que a combinação destes três elementos, a correspondência melódica, o tipo de forma musical utilizada no vilancete, o carácter pessoal e a ligação com Sevilha (local onde foram escritas as CSM) podem indicar uma relação mais próxima entre estas duas cantigas.



Inserimos seguidamente este padrão melódico (fa-sol-la-sol-fa-mi-re-do) nas outras bases de dados já referidas anteriormente. É necessário referir que apenas se podem inserir notas naturais nos motores de pesquisa destas bases. A única correspondência encontrada que poderá ser relevante foi a encontrada com a *canço* do trobador Guiraut de Riquier, *Tant vei qu'es ab joi pretz mermatz*<sup>336</sup>. Esta correspondência com a CSM e o vilancete é apresentada na figura seguinte<sup>337</sup>.

Exemplo 20 - Refrão do vilancete MP4b-262 *So ell enzina, enzina*, f. 13/1ª e 2ª frase da estrofe da CSM 366/1ª e 4ª frase da *canço* *Tant vei qu'es ab joi pretz mermat*.

CSM 366 - MP4b-262 *So ell enzina, enzina*, f. 13 - *Tant vei qu'es* (Canço)

Vilancete  
Refrão  
1ª frase

CSM 366  
Estrofe  
1ª e 2ª frase

Canço  
1ª frase

Canço  
4ª frase

A proximidade é mais clara com a CSM, já que a 1ª frase da canção *trobador* e a cantiga têm basicamente a mesma identidade melódica, com a repetição parcial da primeira metade da frase, embora com uma cadência diferente, a cantiga repousa no

<sup>336</sup> <http://www.troubadourmelodies.org/melodies/248083>

<sup>337</sup> Surge uma correspondência na base de dados CANT, mas com fontes do séc. XVIII e com o ordinário da Missa. Cotas: M/20819, MPCANT/18. <[http://www2.bne.es/CANT\\_web/tratarDatosBusquedaPentagrama.do](http://www2.bne.es/CANT_web/tratarDatosBusquedaPentagrama.do)> [acedido a 24/10/2018].

ré (*protus* autêntico) enquanto a canção occitana finaliza na primeira frase com o fá (*tritus* plagal) e apenas na quarta frase (uma variante da primeira) com o ré. Um outro factor a ter em conta é o facto da canção ter ainda na primeira frase, na segunda parte, um contorno centrado na nota lá.

#### VI.4.2 - CSM 137 *Sempr' acha Santa Maria razon verdadeira – Pues que ya nunca vos veis*

Exemplo 21 - Refrão do vilancete MP4a-143 *Pues que ya nunca vos veis*, Encina, f. 195v e início da 1ª e 2ª frase da estrofe da CSM 137<sup>338</sup>.

CSM 137 - MP4a-143, *Pues que ya nunca vos veis*, Encina, f. 195v

Vilancete Refrão

CSM 137 Estrofe 1ª e 2ª frase (Início)

Esquema poético-musical CSM

Texto

Estrofe: 13' 13' 13' 13'

Refrão: 13' 13'

Rima: AA|bbba

338 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. II - Códice rico, p. 182; vol. III - Códice dos músicos, p. 159. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].

Música

Forma: AA' | BB' AA'

Esquema poético-musical do vilancete:

Texto

Estrofe: 7' 7' 7' 7'

Refrão: 7' 7'

Rima (estrofe | refrão): aA | bbaA

Música

Forma: AB | A'A' AB

Sinopse da cantiga: Um cavaleiro dominado pela luxúria não resistia às tentações causadas pelo demónio, levando-o constantemente a pecar. St<sup>a</sup> Maria apercebendo-se de que a alma do cavaleiro estava em perigo, decidiu curá-lo do seu vício, tornando-o impotente.

Neste exemplo, a correspondência diz respeito ao refrão do vilancete e ao início da 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> frase da estrofe da cantiga. A diferença entre as melodias resume-se a existir na cantiga um salto de 3<sup>a</sup> menor ascendente, enquanto o percurso melódico no vilancete é sempre por graus conjuntos. No entanto, a proximidade melódica pode ser relevante. Apesar da extensão melódica da frase na cantiga ser maior, este início da estrofe não deixa de ser um momento importante do ponto de vista melódico, pois surge na sequência de um salto da 5<sup>a</sup> ascendente entre o refrão e a estrofe, além de que esta secção do fraseado é a zona mais aguda em toda a cantiga. Este elemento seria algo que a memória auditiva necessariamente reteria necessariamente como parte fundamental da estrutura melódica e um dos seus

elementos característicos mais importantes. Um dado interessante é a forma musical ser diferente nos dois casos, um virelai simétrico na cantiga, um *rondeau* no vilancete.

Os resultados das pesquisas com o padrão melódico (re-mi-sol-la-sol-fa-sol-fa-mi-re) no CMDDB surgem transpostos uma quarta superior, associados a três cânticos; uma antífona do *invitatório* do ofício da festa de S. João Evangelista, *Adoremus regem apostolorum*<sup>339</sup>, e dois versos de Antífonas, o *Probasti domine cor meum et*<sup>340</sup>, associado à Missa de S. Lourenço e *Quando enim infirmor tunc fortior*<sup>341</sup>, ligado às *Laudas* da festa de S. Paulo. Nenhum deles é relevante pois a transposição altera a posição do meio tom na estrutura no pentacorde. As pesquisas com o padrão melódico (re-mi-fa-sol-la-sol-fa-sol-fa-mi) deram como resultado a antífona *Triduanas a Domino poposci*<sup>342</sup>, associada à Missa de S<sup>a</sup> Cecília, facto irrelevante, pois o cântico tem um estilo salmódico com corda de recitação em sol.

---

339 <<http://cantusindex.org/id/001013>> [acedido a 20/1/2018].

340 <<http://cantusindex.org/id/003167a>> [acedido a 20/1/2018].

341 <<http://cantusindex.org/id/003614a>> [acedido a 20/1/2018].

342 <<http://cantusindex.org/id/005185>> [acedido a 20/1/2018].

### VI.4.3 - CSM 91 *A Virgen nos dá saud' – Viejo malo en la mi cama*

Exemplo 22 - Refrão do vilancete MP4k-548 *Viejo malo en la mi cama*, Sedano, f. 301 e a 2ª frase do refrão e estrofe da CSM 91<sup>343</sup>.

CSM 91 - MP4k-548 *Viejo malo en la mi cama*, Sedano, f. 301

Vilancete  
Refrão

CSM 91  
Refrão  
2ª frase  
Estrofe  
2ª frase

#### Esquema poético-musical CSM

##### Texto

Estrofe: 7' 7 7' 7 11 11

Refrão: 11 11

Rima: AA|bcbcca

##### Música

Forma: AB|CC AB (AB| CC'CC' AB)

Esquema poético-musical vilancete:

343 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. I - Códice de Toledo, p. 90; vol. II - Códice rico, p. 127; vol. III - Códice dos músicos, p. 110. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].

Texto<sup>344</sup>

Estrofe: 7' 7' 7' 7'

Refrão: 7' 7'

Rima (estrofe|refrão): aA|bbaA

Música

Forma: AB|BB AB

Sinopse da cantiga: Diversos doentes com ergotismo<sup>345</sup> foram levados para Soissons. Numa noite a aparição de St<sup>a</sup> Maria levou-os ao pânico dos doentes, que tentaram fugir mas finalmente foram curados pela Virgem.

Neste exemplo é importante fazer sobressair dois aspectos, um é o facto de o vilancete utilizar a forma do rondel andaluz (contacto com a tradição poético-musical árabe-andalusa), um outro elemento é a correspondência surgir apenas na segunda frase da cantiga. Este aspecto pode ser lido de duas formas: uma, desvalorizando a correspondência, pois o mais expectável e relevante seria se a ligação fosse com o início do refrão, já que o início é por norma retido com maior facilidade pela memória; a segunda, ao analisarmos a cantiga, apercebemo-nos que no refrão as duas frases têm identidades e estruturas melódicas bastante distintas; a primeira frase tem início na zona mais aguda centrando-se no lá e apenas na aproximação ao final se direcciona para uma zona mais grave, finalizando num mi. A segunda frase é lançada com um motivo centrado no mi-fá com um âmbito mais fechado do que a primeira frase, centrado no intervalo de terceira fá-lá. Este início da segunda frase com o meio-tom torna-a característica e facilita a sua retenção. Assim podemos

---

344 Romeu Figueras indica a sua presença num manuscrito associado a judeus expulsos da Península Ibérica datado por volta de 1641. Camões também refere este refrão, na sua obra *El-Rei Seleuco*, ver: J. ROMEU FIGUERAS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. 3-B, (v. n. 284), p. 491.

345 Na cantiga esta doença está identificada como Fogo de São Marçal (sendo também reconhecida como Fogo de Santo António). Esta doença é provocada por uma intoxicação alimentar grave causada por um fungo que surge em algumas espigas de cereais e provoca, entre outros sintomas, a gangrena dos membros.

considerar, com alguma cautela, a possibilidade de uma ligação entre as duas peças, tomando em conta a divergência da forma já referida anteriormente do vilancete, divergência essa que pode indicar uma ligação indirecta com apropriação e/ou utilização do material melódico independente e, por outro lado, a utilização do rondel andaluz aponta para uma conexão com a cultura musical do Al-Andalus.

As pesquisas nas outras bases de dados com o padrão fá-mi-fá-sol-lá-sol-fá-mi-ré apresentaram duas correspondências, um hino da festa da Ascensão do Senhor, *Jesu nostra redemptio amor et*<sup>346</sup>, e o versículo (padrão transposto uma quinta acima) *Occidet sol meridie et*, associado à Missa da festa de S. Dionísio<sup>347</sup>. Esta correspondência não se afigura significativa.

---

346 <<http://cantusindex.org/id/008331>> [acedido a 20/1/2018].

347 <<http://cantusindex.org/id/602828a>> [acedido a 20/1/2018].

#### VI.4.4 - CSM 208 *Aquele que ena Virgen – Daga bailemos, Carillo*

Exemplo 23 - Refrão do vilancete MP4a-189 *Daga bailemos, Carillo*, Encina, ff. 201v-202 e o refrão da CSM 208<sup>348</sup>.

CSM 208 - MP4a-189 *Daga bailemos, Carillo*, Encina, ff. 201v-202

Vilancete Refrão

CSM 208 Refrão 1ª frase

Vilancete Refrão

CSM 208 Refrão 2ª frase

Vilancete Refrão

CSM 208 Estrofe 3ª frase

348 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Musical*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 231. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].



### Esquema poético-musical CSM

#### Texto

Estrofe: 15 15 15 15'

Refrão: 15' 15'

Rima: AA|bbba

#### Música

Forma: AA' | BB' A''A' (ou: ABA'B' | CDCD' A'B''A'B')

### Esquema poético-musical vilancete:

#### Texto

Estrofe: 7' 7' 7' 7' 7' 7'

Refrão: 7' 7'

Rima (estrofe|refrão): aa|bccbba

#### Música

Forma: AB|CDCD AB

Sinopse da cantiga: Na cidade de Toulouse existiam muitos heréticos que embora não acreditassem em Deus ou na Virgem, frequentavam a missa e tomavam a comunhão de modo a disfarçar a sua apostasia. Numa Páscoa, um dos heréticos tomou a comunhão e escondeu a hóstia na boca, colocando-a depois dentro de uma colmeia no seu pomar e tentando que as abelhas se alimentassem da hóstia. No momento de extração do mel, o herético abriu a colmeia e dentro dela viu uma capela com uma estátua da Virgem num altar. Este facto espantoso levou à sua conversão. Confessou os seus pecados defronte dos clérigos informando-os do

milagre que tinha testemunhado. Como consequência, foi realizada uma procissão para examinar a colmeia e testemunharem o milagre, levando depois a capela para a catedral de forma que todos pudessem observar o milagre<sup>349</sup>.

Neste exemplo na secção das correspondências mais fortes, comparamos dois *virelais* simétricos. No exemplo 23 apresentamos a correspondência do refrão do vilancete com o refrão da cantiga. Uma vez mais deparamo-nos com a situação em que o refrão do vilancete é equivalente (grosso modo) em extensão a uma das frases do refrão da cantiga, aumentando no número de correspondências entre as duas peças. Teremos o mesmo padrão que surge (com algumas variações) em três secções na cantiga, na primeira e segunda frases do refrão (que compõem a totalidade do refrão) e na *vuelta* (sendo que a reiteração da primeira frase do refrão não é literal). Podemos considerá-lo como o elemento melódico identificador e estruturante desta cantiga. Desta forma, os elementos analisados constituem secções importantes em ambas as peças, aumentando a possibilidade destas correspondências serem relevantes. Um outro elemento que pode potenciar esta conclusão é a análise rítmica. Este exemplo é o único em que na correspondência melódica existe igualmente uma correspondência rítmica, que apresentamos no exemplo 24. Existe uma proximidade relevante entre as melodias (a primeira frase do refrão da cantiga difere em muito pouco das frases apresentadas neste exemplo) e tendo em conta o facto deste padrão ser estruturante tanto na cantiga como no vilancete, muito provavelmente estamos perante algo mais próximo do que uma coincidência. Essa proximidade pode ser ainda reforçada se considerarmos a segunda leitura formal da

<sup>349</sup> O milagre narrado nesta cantiga parece estar relacionado com um grupo de milagres que fazem parte do *Dialogus miraculorum* de Christian Heisterbach, monge cisterciense nascido provavelmente em Colónia por volta de 1180 e falecido após 1240. A ligação com o projecto alfonsino pode ser explicada através do abade cisterciense D. Pedro de Gumiel, que teve uma missão diplomática ao serviço de D. Fernando III por volta de 1223 na Alemanha, de certeza relacionada com as ligações familiares com a Suábia através da esposa do rei castelhano, a rainha D. Beatriz, mãe de Alfonso X. Esse abade castelhano esteve no mosteiro de Heisterbach durante a sua viagem contactando com Christian Heisterbach. Assim, podemos colocar a possibilidade de Alfonso X ter tido conhecimento de alguns milagres do *Dialogus miraculorum*, geralmente relacionados com a heresia cátara, e tê-los incluído nas CSM. Podemos também acrescentar as CSM 104, 128, 149, 156 cujas narrativas se assemelham com os milagres narrados por Christian Heisterbach. Ver: Jaime Ferreiro ALEMPARTE, «Fuentes germánicas en las 'Cantigas de Santa María' de Alfonso X el Sabio», *Grial - Revista Galega de Cultura*, vol. 31, 1971, pp. 31-62.

cantiga (a nossa ABA'B'|CDCD' A'B''A'B' em vez de AA'|BB' A''A', definida por Higínio Anglés), semelhante à forma musical do vilancete apresentado.

As pesquisas nas outras bases de dados com o padrão melódico ré-fá-mi-fá-sol-fá-sol-fá-mi no CMDDB tiveram correspondência num cântico, a antífona do Ofício *Ad monumentum Lazari clamabat dominus*<sup>350</sup>, e no CI a correspondência com o *Introitus Redime me Domine et miserere*<sup>351</sup>. A melodia é essencialmente a mesma. Este *Introitus* surgiu igualmente na pesquisa do mesmo padrão melódico na CANT, mas em três fontes, duas do séc. XVII<sup>352</sup> e uma outra do séc. XVIII<sup>353</sup>. Nenhuma das correspondências parece ser relevante, dada a diferença da articulação do texto e do estilo musical.

---

350 <<http://cantusindex.org/id/001248>> [acedido a 20/1/2018].

351 <<http://cantusindex.org/id/g00728>> [acedido a 20/1/2018].

352 <[http://www2.bne.es/CANT\\_web/verFichaIncipitMusical.do?idIncipitMusical=6554&tipo=exacta](http://www2.bne.es/CANT_web/verFichaIncipitMusical.do?idIncipitMusical=6554&tipo=exacta)> [acedido a 20/1/2018], <[http://www2.bne.es/CANT\\_web/verFichaIncipitMusical.do?idIncipitMusical=7775&tipo=exacta](http://www2.bne.es/CANT_web/verFichaIncipitMusical.do?idIncipitMusical=7775&tipo=exacta)> [acedido a 20/1/2018].

353 <[http://www2.bne.es/CANT\\_web/verFichaIncipitMusical.do?idIncipitMusical=8883&tipo=exacta](http://www2.bne.es/CANT_web/verFichaIncipitMusical.do?idIncipitMusical=8883&tipo=exacta)> [acedido a 20/1/2018].

Exemplo 24 - Quadro sinóptico com a edição melódica e rítmica do refrão do vilancete MP4a-189 *Daca bailemos*, *Carillo*, Encina, ff. 201v-202 e a 2ª frase do refrão e 3ª frase da estrofe da CSM 208<sup>354</sup>.

CSM 208 - MP4a-189 *Daca bailemos*, *Carillo*, Encina, ff. 201v-202

|                                |   |
|--------------------------------|---|
| Vilancete<br>Refrão            |   |
| CSM 208<br>Refrão<br>2ª frase  | <br>(...) fi - llou, ja per ren non po - de se - er nen - llur as - con (...) - |
| Vilancete<br>Refrão            |   |
| CSM 208<br>Estrofe<br>3ª frase | <br>ca ma - car sej' o seu Cor - po en qualquer lo - gar me- (...)             |

354 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 231. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].

## VI.5 - Correspondências melódicas médias

### VI.5.1 - CSM 244 *Gran dereit' é que mal venna – Pues que yanunca vos veis*

Exemplo 25 - Refrão do vilancete MP4a-143 *Pues que ya nunca vos veis*, Encina, f. 155v e a 1ª e 2ª frase da estrofe da CSM 244<sup>355</sup>.

CSM 244 - MP4a-143, *Pues que ya nunca vos veis*, Encina, f. 195v

Vilancete Refrão

CSM 244 Estrofe 1ª frase

Vilancete Refrão

CSM 244 Estrofe 2ª frase

Esquema poético-musical CSM

Texto

Estrofe: 15 15 15 15

Refrão: 15 15

355 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 267. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].

Rima: AA|bbba

Música

Forma: AA' | BB' AA'' (Forma alternativa: ABAC | DEDE ABAC')

Esquema poético-musical vilancete:

Texto

Estrofe: 7' 7' 7' 7'

Refrão: 7' 7'

Rima (estrofe | refrão): aA | bbaA

Música

Forma: AB | A'A' AB

A análise desta correspondência<sup>356</sup> leva a resultados semelhantes aos encontrados na análise do sub-capítulo VI.4, uma vez que a correspondência existe nas mesmas secções tanto no vilancete (nas duas frases do refrão) como na cantiga, ao início da 1ª e 2ª frase da estrofe da cantiga, ou seja, na parte contrastante ao nível melódico. A diferença está na existência na cantiga dum salto de terceira menor ascendente mas agora entre o ré-fá, enquanto que o percurso melódico no vilancete

---

<sup>356</sup> Apresentaremos os resultados da pesquisas dos padrões melódicos das correspondências encontradas nas outras bases de dados, respeitantes ao canto sacro litúrgico medieval e profano, em nota de rodapé em cada caso neste subcapítulo. O padrão pesquisado nas bases de dados foi: ré-fá-sol-lá-si-lá-sol-lá-sol. Na CMDDB esta melodia surge associada numa fonte a um *Gloria*, <<http://cantus.uwaterloo.ca/chant/399961>> [acedido a 20/1/2018]. A descrição da fonte pode ser acedida aqui: <<http://cantus.uwaterloo.ca/source/123628>> [acedido a 20/1/2018]. Na GCDDB surge uma correspondência com o cântico *Beati omnes qui timent* no Gradual de St. Yrieix. Na TMDB o padrão melódico revelou uma correspondência com a primeira frase da canção *Quan vei la lauzeta mover* do trovador Bernard de Ventadorn, que foi uma das suas canções com maior circulação. <<http://www.troubadourmelodies.org/melodies/70043G>> [acedido a 20/1/2018]. Aliás esse facto pode-se confirmar pela própria indicação dada pela TMDB, indicando a apropriação desta canção para o repertório dos *trouvères* e da canção latina.

é sempre por graus conjuntos. Além disso, a cantiga tem o si bemol como limite superior no percurso melódico, existindo igualmente um movimento a meio da frase em torno da corda de recitação lá. A diferença está no movimento cadencial no final da primeira frase, com um final *ouvert* em fá, enquanto que na segunda frase termina na final ré atingida através de um dó como sub-final. Deste modo, como no exemplo analisado anteriormente, a forma musical é diferente nos dois casos, um virelai simétrico na cantiga, um *rondeau* no vilancete.

#### VI.5.2 - CSM 379 *A que defende do demo Santa Maria do Porto – Otro tal misacantano*

Exemplo 26 - Refrão do vilancete MP4b-275 *Otro tal misacantano*, f. 253 e a 1ª e 2ª frase da estrofe da CSM 379<sup>357</sup>.

CSM 379 - MP4b-275, *Otro tal misacantano*, f. 253

Vilancete  
Refrão/  
Estrofe  
1ª frase

CSM 379  
Estrofe  
1ª frase

Vilancete  
Refrão/  
Estrofe  
1ª frase

CSM 379  
Estrofe  
2ª frase

357 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 402. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].

## Esquema poético-musical CSM

### Texto

Estrofe: 15' 15' 15' 15'

Refrão: 15' 15'

Rima: AA|bbba

### Música

Forma: AA' | BB' AA' (ABAB' | A'CA'C' ABAB')

## Esquema poético-musical vilancete:

### Texto<sup>358</sup>

Estrofe: 7' 7' 7' 7'

Refrão: 7' 7'

Rima (estrofe | refrão): aa|bbba

### Música

Forma: AB|CC AB

---

358 Romeu Figueras considera esta peça um vilancete burlesco com carácter popular, ver: J. ROMEU FIGUERAS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. 3-B, (v. n. 284), p. 453.



Neste exemplo<sup>359</sup> as formas musicais são semelhantes, ambas as peças são *virelais* simétricos. Podemos analisar a correspondência não apenas numa secção do vilancete mas como possível transmissão de toda uma melodia que na cantiga corresponde a uma secção específica, as duas frases da secção contrastante da estrofe (*mudanza*). Este facto pode ser consubstanciado pela extensão melódica mais reduzida no vilancete, característica comum no estilo mais tradicional dos vilancetes seleccionados, com algumas excepções. O motivo inicial percorre o pentacorde ré-lá, tem o salto de terceira menor ascendente seguido do mi-fá e depois ascendendo até ao lá como o elemento que caracteriza este motivo. Curiosamente, é o vilancete que estabelece de forma mais incisiva o lá como corda de recitação, embora a cantiga

---

359 O padrão pesquisado nas bases de dados foi: ré-fé-mi-fá-sol-lá-sol-lá-sol. Na pesquisa na CMDDB surge correspondência com o cântico *Servus dei Nicolaus auri pondo trium virginum*, responsório do Ofício para a festa de S. Nicolau. Fontes em que se pode visualizar o cântico: P-BRs 28, f. 220: <<http://pemdatabse.eu/image/4784>> [acedido a 22/1/2018], para ver informação sobre a fonte: <<http://pemdatabse.eu/source/4547>> [acedido a 22/1/2018]; F-Pn lat. 1090, f. 246: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007359/f503.item>> [acedido a 22/1/2018], para ver informação sobre a fonte ir: <<http://cantus.uwaterloo.ca/source/123628>> [acedido a 22/1/2018]; F-Pn lat. 12044, f. 223V: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000531z/f450.image>> [acedido a 22/1/2018], para ver informação sobre a fonte ir: <<http://cantus.uwaterloo.ca/source/123628>> [acedido a 22/1/2018]; F-Pn lat. 15181, f. 373V: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447768b/f754.item>> [acedido a 22/1/2018], para ver informação sobre a fonte: <<http://cantus.uwaterloo.ca/source/123631>> [acedido a 22/1/2018]. A pesquisa do mesmo padrão melódico no GCDB revela várias correspondências, a mais relevante com o cântico *Quomodo inquit fiet istud*. Este cântico está ligado à Missa da festa do Arcanjo S. Gabriel no *Graduale Romano* e no *Liber Usualis*, ver: <<http://cantusindex.org/id/g00119c>> [acedido a 22/1/2018]). No entanto, nas concordâncias obtidas através das bases de dados online este cântico está, de facto, associado à Anunciação de Maria. Fontes: CH-P 18, f. 297 <<http://www.e-codices.unifr.ch/en/bcj/0018/297>> [acedido a 22/1/2018], para ver informação sobre a fonte ir: <<http://cantus.uwaterloo.ca/source/638308>> [acedido a 22/1/2018]. P-Ln Iluminado 084, f. 173V: <<http://pemdatabse.eu/image/11428>> [acedido a 22/1/2018], para ver informação sobre a fonte ir: <<http://pemdatabse.eu/source/11083>> [acedido a 22/1/2018]. SK-Brm BMI ECLad. 3 EL 18, f. 225v: <<http://cantus.sk/image/17305>> [acedido a 22/1/2018], para ver informação sobre a fonte ir: <<http://cantus.sk/source/16685>> [acedido a 22/1/2018]. SK-Sk Nr. 1, f. 190: <<http://cantus.sk/image/10032>> [acedido a 22/1/2018], para ver informação sobre a fonte ir: <<http://cantus.sk/source/6778>> [acedido a 22/1/2018]. PL-SAk 40, f. 70v: <<http://cantus.edu.pl/node/26730>> [acedido a 22/1/2018], para ver informação sobre a fonte ir: <<http://cantus.edu.pl/source/26589>> [acedido a 22/1/2018]. A pesquisa do mesmo padrão melódico na CANT deu uma correspondência com o cântico *Prope es tu Domine*, um *Introitus* para a Missa da terceira semana do Advento, <[http://www2.bne.es/CANT\\_web/tratarDatosBusquedaPentagrama.do;jsessionid=B9DE1E875745B3E061EE64C0B19E0DD0](http://www2.bne.es/CANT_web/tratarDatosBusquedaPentagrama.do;jsessionid=B9DE1E875745B3E061EE64C0B19E0DD0)> [acedido a 22/1/2018], para ver informação sobre a fonte ir: <[http://www2.bne.es/CANT\\_web/verFichaCantoral.do?idBibliografica=71333&idIncipitMusical=7452](http://www2.bne.es/CANT_web/verFichaCantoral.do?idBibliografica=71333&idIncipitMusical=7452)> [acedido a 22/1/2018].

também mantenha essa característica. A questão importante será ligar a cantiga com a *mudanza* do vilancete. A frase da cantiga, como foi referido anteriormente, tem uma extensão maior que a frase do vilancete; a segunda frase do vilancete de facto não se relaciona com o seguimento da frase mariana, embora o seu percurso e movimento cadencial se dirija para o ré inicial. A *mudanza* no vilancete, devido à sua natureza na forma, serve mais como uma preparação para a repetição melódica do refrão no final da estrofe com um movimento melódico e harmónico suspensivo. Esse carácter suspensivo pode ser um elemento que, do ponto de vista da retenção melódica, seja a referência mnemónica na transmissão. De facto, a primeira frase da estrofe da cantiga, como é característica, também é suspensiva, sendo a diferença na segunda frase apenas o movimento cadencial mais conclusivo. Assim, podemos considerar a possibilidade do motivo inicial semelhante, a corda de recitação em lá e o remate cadencial mais suspensivo serem os elementos na estrutura melódica que poderão justificar algum significado numa eventual relação.

### VI.5.3 - CSM 296 *Quen aa Virgen santa – Tristeza quien a mi vos dio*

Exemplo 27 - Refrão do vilancete MP4c-282 *Tristeza quien a mi vos dio*, f. 12 e o refrão e 1ª e 2ª frase da estrofe CSM 296<sup>360</sup>.

CSM 296 - MP4c-282 *Tristeza quien a mi vos dio*, f. 12

Vilancete

CSM

Estrofe

1ª e 2ª frase

2ª frase refrão (B)

motivo inicial (B)

Vilancete

Refrão

1ª frase (A)

CSM

Refrão

1ª frase

3ªm 3ªm

3ªm 3ªm

Vilancete

Refrão

1ª frase (A)

CSM

Refrão

2ª frase

3ªm 3ªm

3ªm 3ªm

Esquema poético-musical CSM

Texto

Estrofe: 13 13 13 13

Refrão: 13 13

360 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 320. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].

Rima: AA|bbba

Música

Forma: AA' | BB AA' (AA'AA'' | BB'BB' AA'AA'')

Esquema poético-musical vilancete:

Texto<sup>361</sup>

Estrofe: 7 7 7 7

Refrão: 8 8

Rima (estrofe|refrão): aa|bbba

Música

Forma: AB|CC AB

Neste exemplo existem dois tipos de correspondências melódicas. Quanto à forma, ambas as peças são dois virelais simétricos, sendo que na cantiga existem duas frases musicais e no vilancete três. A correspondência melódica mais próxima está presente entre a segunda frase do refrão e a primeira e segunda frase da cantiga. A proximidade melódica é bastante próxima, visível pelo movimento muito particular, começando no mi-fá, seguido por uma sequência intervalar de salto descendente de terceira compensado com um grau conjunto ascendente. Na cantiga o final da frase insiste no motivo inicial, acabando por ser o elemento que identifica esta melodia. De notar que no caso do vilancete é este o desenho melódico que, em princípio, finaliza a cantiga. Na correspondência entre a primeira frase do refrão do vilancete e o refrão da cantiga, a proximidade melódica não é tão próxima como no

---

361 Romeu Figueras afirma que o texto do refrão do vilancete surge na peça de Gil Vicente, *Frágua de Amor*, ver: J. ROMEU FIGUERAS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. 3-B, (v. n. 284), p. 255.

primeiro caso, mas é importante referir que existe um elemento indicador duma provável ligação. O motivo de terceira existente praticamente no início da frase é algo em comum, embora com um salto de quarta no vilancete (e uma terceira na cantiga) e com uma transposição a uma quarta superior no vilancete; o contorno e percurso melódico têm diferenças e semelhanças. Na cantiga após o motivo por terceiras, a melodia sobe até ao lá enquanto no vilancete esta desloca-se para uma região mais grave. No entanto, na cantiga a zona onde a melodia se desenvolve acaba por não ser muito distinta daquela onde se encontra a melodia do vilancete. Este exemplo é paradigmático ao demonstrar pontos favoráveis e desfavoráveis quanto à existência de correspondências musicais entre os repertórios analisados. Na pesquisa nas outras bases de dados os resultados foram irrelevantes<sup>362</sup>.

---

362 A pesquisa no GCDB do padrão melódico mi-sol-mi-sol-lá-sol-fá-mi-ré apresentou uma correspondência com o hino *Rex gloriose martyrum corona*. No CI este cântico está associado ao Ofício do Comum dos Mártires <<http://cantusindex.org/id/008386>> [acedido a 22/1/2018]. No GCDB a referência bibliográfica para esta correspondência melódica é o *Antiphonale Monasticum pro Diurnis Horis*, 818. Paris, Tournai, Rome, Desclée et Socii, 1934.

#### VI.5.4 - CSM 346 *Com' a grand' enfermidade – Vuestros amores e señoira*

Exemplo 28 - Refrão do vilancete MP4a-95 *Vuestros amores e señoira*, ff. 109v-110 e a 1ª e 2ª frase da estrofe da CSM 346<sup>363</sup>.

CSM 346 - MP4a-95 *Vuestros amores e señoira*, ff. 109v-110

Vilancete Refrão

CSM 346 Estrofe 1ª frase

Vilancete Refrão

CSM 346 Estrofe 2ª frase

#### Esquema poético-musical CSM

##### Texto

Estrofe: 15' 15' 15' 15'

Refrão: 15' 15'

Rima: AA|bbba

##### Música

Forma: AA' | BB' AA' (ABAB' | CDCD' ABAB')

363 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 369. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].

Esquema poético-musical vilancete:

Texto

Estrofe: 8' 8' 8' 8' 6

Refrão: 8' 6

Rima (estrofe | refrão): nN | ababN

Música

Forma: AB | CCC AB

Na análise à correspondência nestas duas cantigas notamos, uma vez mais, uma situação de eventual relação entre um refrão dum vilancete e as duas frases da estrofe da cantiga. Neste caso, a semelhança melódica é um pouco mais distante que nos anteriores, pois a frase melódica do vilancete inicia-se com uma sucessão de terceiras descendentes e o desenvolvimento melódico centra-se num contorno em torno do fá com uma cadência no mi. A cantiga tem elementos melódicos em comum, embora o seu percurso seja numa tipologia de grau conjunto em vez de um início por saltos mas igualmente com um percurso melódico centrado no fá. No entanto, poder-se-á argumentar que a melodia na cantiga é uma versão ornamentada e mais estendida da versão do vilancete, característica aliás já anteriormente referida. O âmbito melódico é semelhante, embora irrelevante. Quanto às características formais, a cantiga é um *virelai* simétrico assim como o vilancete. A substanciação para uma eventual relação entre estas duas peças poderá estar mais uma vez na questão formal, já que o vilancete utiliza, como outros exemplos anteriores, uma estrutura na *mudanza* de três frases/versos em vez dos usuais dois (AB | CCC AB em vez de AB | CC AB). Como já foi referido anteriormente este facto poderá indicar uma relação com a tradição poético árabe-andalusa. O tema do milagre narrado poderá indicar uma ligação com uma hipotética tradição

local, uma vez que narra um milagre em Estremoz, isto é, existe uma ligação geográfica a uma região de fronteira entre Portugal e Espanha que surge por várias vezes nas CSM como, por exemplo, o santuário mariano de Terena, no concelho do Alandroal.

As pesquisas efectuadas nas bases de dados com o repertório sacro monódico não mostraram resultados relevantes<sup>364</sup>. O único interessante na pesquisa de correspondências surge com uma canção trovadoresca na TMD<sup>365</sup>.

---

364 A pesquisa do padrão melódico (lá-sol-fá-mi-ré-mi-fá-sol-fá) na CANT obteve um resultado, uma antífona para o *Magnificat* do período Pós Pentecostes, *Descendit hic iustificatus*: <[http://www2.bne.es/CANT\\_web/verFichaIncipitMusical.do?idIncipitMusical=108&tipo=exacta](http://www2.bne.es/CANT_web/verFichaIncipitMusical.do?idIncipitMusical=108&tipo=exacta)> [acedido a 22/1/2018]. Para ver mais informação sobre esta fonte ver: <[http://www2.bne.es/CANT\\_web/verFichaCantoral.do?idBibliografica=13820&idIncipitMusical=108](http://www2.bne.es/CANT_web/verFichaCantoral.do?idBibliografica=13820&idIncipitMusical=108)> [acedido a 22/1/2018]. O mesmo cântico no CI está associado a uma melodia diferente do padrão analisado: <<http://cantusindex.org/id/002158>> [acedido a 22/1/2018].

365 <<http://www.troubadourmelodies.org/melodies/366003>> [acedido a 22/1/2018]. Para ver mais informação sobre a fonte ver: <<http://www.troubadourmelodies.org/manuscripts/G>> [acedido a 22/1/2018]. Ao se analisar as três melodias podemos reparar que a proximidade é mais forte entre a CSM e a cantiga trovadoresca *Be dei chantar*. A CSM continua caracteristicamente a utilizar uma versão mais expandida da mesma frase, sendo que o percurso melódico é basicamente o mesmo. De referir que o motivo inicial da segunda e quarta frase da canção francesa é também o motivo inicial da primeira frase, o que torna este motivo como um elemento estrutural em três das seis frases musicais da canção. Assim podemos dizer que as evidências indicam de forma mais convincente uma eventual relação entre a CSM e a canção trovadoresca, podendo ter havido uma hipotética sobrevivência muito esquemática deste motivo para o Renascimento.



### VI.5.5 - CSM 203 *Quen polo amor de Santa Maria – Y has jura Menga*

Exemplo 29 - Refrão do vilancete MP4a-196 *Y has jura Menga*, ff. 208v-209 e a 1ª e 2ª frase da estrofe da CSM 203<sup>366</sup>.

CSM 203 - MP4a-196 *Y has jura Menga*, ff. 208v-209

Vilancete Refrão

CSM 203 Estrofe 1ª e 2ª frase

Esquema poético-musical CSM

Texto

Estrofe: 15 15 15 15

Refrão: 15 15

Rima: AA|bbba

Música

Forma: AA' | BB AA' (ABA'B' | CDCD A'BA'B')

Esquema poético-musical vilancete:

Texto

Estrofe: 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5'

<sup>366</sup> M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 226. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].

Refrão: 5' 5' 5' 5'

Rima (estrofe|refrão): abab|cdcddada

Música

Forma: ABCD|AEAEABCD

Este exemplo reflecte novamente uma correspondência entre um refrão de um vilancete e a estrofe de uma cantiga. Quanto à questão formal, estamos perante dois *virelais* simétricos, embora o refrão do vilancete tenha uma maior extensão melódica do que nos exemplos anteriores e a melodia percorre um registo mais grave do que o usual. A proximidade melódica e dos registos podem indiciar alguma ligação. Por outro lado, como o percurso é maioritariamente por grau conjunto nas duas cantigas, pode-se argumentar que a proximidade melódica seja mais fruto do facto de ambas as peças utilizarem o mesmo estilo melódico no mesmo modo (provavelmente um segundo modo), isto é, poderá ser apenas uma coincidência. Um elemento importante é a existência de quatro frases musicais no refrão do vilancete, podendo indicar estarmos na presença mais de uma canção e não dum vilancete (geralmente com duas ou três frases no refrão), porém devemos considerar que as tipologias nesta época poderiam ter excepções.

As pesquisas nas bases de dados disponíveis não revelaram resultados relevantes<sup>367</sup>.

---

367 A pesquisa na GCDB com o padrão ré-mi-fá-sol-fá-mi-ré-mi-ré deu como resultado uma correspondência com o cântico *Eandem in mirum martyrii* (re, auc0911) que no CI surge como um responsório relacionado com o ofício de S. Maurício na fonte manuscrita DK-Kk 3449 8o XI, sendo que nesta fonte o mesmo cântico tem uma melodia distinta.

## VI.5.6 - CSM 208 *Aquele que ena Virgen – Viejo malo en la mi cama*

Exemplo 30 - Refrão do vilancete MP4k-548 *Viejo malo en la mi cama*, Sedano, f. 301 e o refrão e as primeiras três frases da estrofe da CSM 208<sup>368</sup>.

CSM 208 - MP4k-548 *Viejo malo en la mi cama*, Sedano, f. 301

The image displays five pairs of musical staves, each comparing a vilancete refrain with a corresponding phrase from the CSM 208 estrofe. The vilancete staves are labeled 'Vilancete Refrão' and feature a bracket labeled 'A' above the melody. The CSM 208 staves are labeled 'CSM 208 Refrão' or 'CSM 208 Estrofe' followed by the phrase number. The first two pairs compare the refrain (1ª frase and 2ª frase), while the last three pairs compare the first three phrases of the estrofe (1ª, 2ª, and 3ª frase). The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various note values and rests. Brackets labeled 'A' and 'B' are used to indicate specific melodic segments or phrases within the CSM 208 staves.

368 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 231. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].

Vilancete  
Refrão

CSM 208  
Estrofe  
4ª frase

A

### Esquema poético-musical CSM

#### Texto

Estrofe: 15 15 15 15'

Refrão: 15' 15'

Rima: AA|bbba

#### Música

Forma: AA' | BB' A''A' (ABA'B' | CDCD' A'B''A'B')

### Esquema poético-musical vilancete:

#### Texto

Estrofe: 7' 7' 7' 7'

Refrão: 7' 7'

Rima (estrofe|refrão): aA|bbaA

#### Música

Forma: AB|BB AB

Neste exemplo<sup>369</sup>, podemos verificar claramente como os estilos melódicos se procedem de forma distinta, embora também possam estar relacionados. Em ambos os casos o material melódico pode reduzir-se a duas frases melódicas distribuídas do ponto de vista formal de forma diferente: a cantiga como um *virelai* simétrico e o vilancete como um rondel andaluz. Na cantiga, como já foi exposto anteriormente, existe um desenvolvimento mais extenso da melodia, no vilancete a estrutura melódica é mais esquemática. O percurso melódico é bastante próximo, embora a cantiga tenha um ré inicial ausente no vilancete. Note-se que a primeira frase do refrão do vilancete tem uma correspondência com o refrão da cantiga e a segunda frase do refrão do vilancete tem, por sua vez, relação com a estrofe. O facto do vilancete utilizar uma forma relacionada com a tradição árabe-andalusa pode indicar, uma vez mais, algo mais substancial a esta correspondência<sup>370</sup>.

---

369 Na pesquisa efectuada na GCDB com o padrão lá-sol-lá-si-lá-sol-fá-mi-fá surgiu uma correspondência com o Aleluia *Benedicta tu inter mulieres* [<http://globalchant.org/text-details.php?text=Alleluia:-benedicta-tu-inter>]. Este Aleluia está referenciado no trabalho de Karl-Heinz SCHLAGER, *Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien aus Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts, ausgenommen das ambrosianische, alt-römische und alt-spanische*, Walter Rieke, München, 1965, p. 249, sob o número 400. Ver também do mesmo autor: *Alleluia-Melodien I bis 1100*, Kassel, Monumenta Monodica Medii Aevi, Sete vols. [sobre este Aleluia ver vol. VII], 1968. A correspondência verifica-se com a versão melódica do Aleluia existente no Gradual de St<sup>e</sup> Yrieix (F-Pn lat. 903) no f. 108v. Facsímile consultado em D. André MOCQUEREAU (dir.), *Paléographie Musicale: Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris (XI<sup>e</sup> Siècle) - Graduel de Saint-Yrieix*, Société Saint Jean l'Évangéliste – Desclée & C<sup>ie</sup>, Tournay, Vol. XIII, 1925, p. 216. Ver também o facsímile *online* disponível na *Gallica*: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9068069f/f242.item.zoom>> [acedido a 19/10/2018]. Esta versão melódica do Aleluia surge em várias fontes (Gradual Albi-Gaillac, F-Pn lat. 776, séc. XI; Gradual Toulouse, Londres B. L. Harleian 4951, séc. XI; *Cantatorium-Sequentiarum* de Saint-Martial Limoges (meados séc. XI), F-Pn lat. 1135; Tropário-Sequenciário-Prosário Aurillac, F-Pn lat. 1084, finais séc. X-início XI). No entanto, a única fonte em que este cântico surge associado a uma festa mariana é o Gradual de St. Yrieix. Noutras fontes este padrão melódico surge no Aleluia *Ite nuntiate fratribus*, cântico da missa para ordenação de um sacerdote.

370 A cantiga tem como tema um milagre com um cavaleiro herético de Toulouse. A correspondência melódica surge com a estrofe. Podemos colocar a possibilidade de que o copista/apontador ter utilizado esta melodia por ter consciência da sua associação a um cântico relacionado com uma tradição litúrgica ou com uma fonte dessa área geográfica, já que as fontes referidas na nota anterior os outros manuscritos têm origem, de forma lata, nessa área geográfica.

## VI.6 - Correspondências melódicas mais fracas

Neste subcapítulo apresentaremos os resultados com as correspondências melódicas mais fracas. Para efeitos de síntese e uma vez que estas correspondências são pouco relevantes, optamos por colocar apenas um exemplo musical como regra, e indicaremos as outras correspondências no Anexo 8.

### VI.6.1 - CSM 300 *Muito deveria ome sempre' a loar – Ved comadres que dolencia*

Exemplo 31 - Refrão do vilancete MP4f-376 *Ved comadres que dolencia*, Millán, f. 73 e o refrão da CSM 300<sup>371</sup>.

CSM 300 - MP4f-376 *Ved comadres que dolencia*, Millán, f. 73

The image displays two musical staves. The top staff is labeled 'Vilancete Refrão' and shows a melodic line with two phrases, A and B, indicated by brackets. The bottom staff is labeled 'CSM 300 Refrão' and shows a melodic line with two phrases, 1ª frase and 2ª frase, indicated by brackets. The notation includes notes, rests, and a key signature change in the CSM 300 refrain.

#### Esquema poético-musical CSM

371 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 323. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].

Texto

Estrofe: 7' 7' 7' 7' 3' 3' 7 3' 3' 7

Refrão: 5' 6 5' 6

Rima: ABAB|cddcccbccb

Música

Forma: AA' | BB' CC' (ABAB' | CDCD' EFE'F')

Esquema poético-musical vilancete:

Texto

Estrofe: 8 8 8 8

Refrão: 7' 7'

Rima (estrofe | refrão): aa | bbba

Música

Forma: AB | CC AB

Romeu Figueras foca o tema do vilancete da comadre gulosa e preguiçosa, como popular e bastante usado nos sécs. XV-XVI<sup>372</sup>.

A análise comparativa entre os dois refrões revela, do ponto de vista formal, estarmos perante dois *virelais* simétricos. Relativamente à análise melódica deparamo-nos, uma vez mais, com uma situação já referida diversas vezes, a extensão melódica do vilancete é, regra geral, menor que na cantiga. Assim, o motivo inicial característico (sol-lá-si-sol-lá-si-dó-si-lá à distância de uma segunda) é claramente o elemento identificador desta melodia, o desenvolvimento melódico da

---

372 J. ROMEU FIGUERAS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. 3-B, (v. n. 284), p. 305.

cantiga explora uma zona em torno do sol, seguindo depois para a cadência intermédia e a final na segunda frase, enquanto que o percurso no vilancete é muito mais simples e esquemático. Embora a proximidade melódica entre as cantigas seja mais forte no início das frases, este início característico poderá indicar a existência de uma relação melódica. Podemos explicar esta relação através dos resultados obtidos das pesquisas nas restantes bases de dados. A pesquisa efectuada na GCDB apresentou como resultado um hino mariano *Ave maris stella* (ST 124)<sup>373</sup>. O facto da cantiga ser uma de louvor poderá indicar, devido ao carácter mais lírico das cantigas de louvor nas CSM, que este hino poderia ser o modelo melódico utilizado pela cantiga. Na pesquisa na TMDB surgiu uma correspondência com uma *canço* de Peire Vidal com o padrão do motivo inicial das frases<sup>374</sup>. A correspondência encontra-se com a primeira e segunda frase da canção occitana (como exposta no exemplo seguinte) mas a terceira frase da canção utiliza igualmente o mesmo padrão melódico, como podemos observar no exemplo musical seguinte:

---

373 Pesquisa na CI do padrão sol-lá-si-sol-lá-si-dó-si-lá. A fonte com maior proximidade melódica (mSTA191) que contem este hino é I-Rss (Roma), f. 322. Ver: <<http://cantusindex.org/melody/mSTA191>> [acedido a 27/4/2019]. Este padrão está presente em algumas fórmulas do *Sanctus* (THAN 63, 66). Ver: Peter Josef THANNABAUER, *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts*; München, 1962; Bruno STÄBLEIN, *Hymnen I., Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes; Monumenta monodica medii aevi 1*, Kassel und Basel, 1956. Na CANT houve também um resultado (com o padrão fa-sol-la-fa-sol-la-si) mas irrelevante, com uma Antífona para o ofício da festa do Arcanjo Rafael, MPCANT/2 (séc. XVI, f. 115v-116).

374 Pesquisa na TMDB do padrão melódico fá-sol-lá-fá-sol-lá-si. Ver: <<http://www.troubadourmelodies.org/melodies/364031>> [acedido a 2/11/2018].



Exemplo 32 - Refrão do vilancete MP4f-376 *Ved comadres que dolencia*, Millán, f. 73/  
 Refrão da CSM 300/1ª e 2ª frase da *canço* de Peire Vidal, *Nuls hom no pot d'amor gandar*.

MP4f-376 *Ved comadres que dolencia*, Millán, f. 73/ Refrão da CSM 300/  
 1ª e 2ª frase da *canço* de Peire Vidal, *Nuls hom no pot d'amor gandar*.

The image displays three musical staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first staff, labeled 'Vilancete Refrão', contains two phrases: 'A' (measures 1-4) and 'B' (measures 5-8). The second staff, labeled 'CSM 300 Refrão 1ª frase', contains a single phrase (measures 1-8). The third staff, labeled 'Canço 1ª e 2ª frase', contains two phrases: '1ª frase' (measures 1-4) and '2ª frase' (measures 5-8).

## VI.7 - Conclusão sobre correspondências melódicas

Apresentaremos neste subcapítulo as nossas conclusões relativamente às correspondências melódicas encontradas.

As correspondências fracas e médias mostram serem apenas coincidências melódicas que surgem pelo facto do modelo melódico renascentista ser a continuação do mesmo modelo diatónico e modal do séc. XIII. Assim, a ocorrência de coincidências é previsível, pondo de parte qualquer relevância particular.

Relativamente às correspondências fortes, apesar de nenhuma delas se poder considerar um caso de *contrafactum*, excepto um caso que referiremos mais adiante, revelam alguns pontos de contacto interessantes. Realçámos o facto das correspondências serem entre as estrofes das CSM e os refrões dos vilancetes, isto é, o material melódico contrastante que aparentemente se fixou na memória comum. Assim, podemos afirmar que as correspondências encontradas apresentam a possibilidade de revelarem vestígios de uma continuidade melódica, parte de uma tradição melódica oral, que estaria presente nas cantigas compiladas por Alfonso X no séc. XIII e nos vilancetes popularizantes do MP4 dos finais do séc XV e inícios do séc. XVI. Apenas num exemplo poderemos considerar a possibilidade da existência de um *contrafactum*, o Exemplo 23 com o refrão do vilancete MP4a-189 *Daca bailemos, Carillo*, e o refrão da CSM 208, devido às correspondências melódica e rítmica entre os refrões. No capítulo das considerações finais desenvolveremos em maior profundidade este caso em particular.

Concluindo e tendo em conta os dados apresentados, podemos dizer que as correspondências melódicas consideradas mais relevantes, as mais fortes, indicam a existência de uma tradição melódica que estaria na base de ambos os repertórios. No entanto, e retirando um caso em particular, podemos excluir desde já uma ligação directa entre as CSM e os vilancetes do MP4 a nível melódico.

## VI.8 - Correspondências rítmicas

Neste sub-capítulo apresentaremos a nossa análise e os resultados das correspondências rítmicas encontradas entre as CSM e os vilancetes do MP4.

Primeiramente recordaremos de uma forma resumida o trabalho de Manuel Pedro Ferreira sobre as questões rítmicas nas CSM, analisando as mesmas sob vários ângulos, referidas de forma mais detalhada no Capítulo I desta dissertação. A contribuição deste autor reposiciona a questão da influência da música árabe-andalusa ao identificar vários padrões rítmicos, descritos pela teoria musical árabe, nas CSM como o caso da CSM 100, em dois artigos onde expõe a relação das características rítmicas das CSM com a música renascentista ibérica de uma forma mais precisa<sup>375</sup>. Manuel Pedro Ferreira refere, entre outros, um padrão rítmico que designa por «'Second-Light-Heavy'» baseando-se na teoria rítmica de Al-Farabi<sup>376</sup>, padrão esse quinário com breve-semínima-breve (ou um conjunto de 2 pulsações-1 pulsação-2 pulsações)<sup>377</sup>. Esse padrão surge numa canção árabe-andalusa, transcrita posteriormente por Francisco Salinas, a *Calvi vi calvi / Calvi aravi*<sup>378</sup>. Este padrão foi referido já por Marius Schneider ao analisar qual a persistência deste padrão quinário na música renascentista ibérica e na música popular espanhola<sup>379</sup>. Manuel Pedro Ferreira sublinha a importância de um padrão rítmico nas CSM que, em termos mais modernos, seria uma hemíola cuja divisão rítmica seria a combinação de um compasso 6/4 com 3/2, como por exemplo: 2+3+3+2+2+2+3+3+2+2. Este tipo de padrão, alternando divisões binárias com ternárias na mesma cantiga, surge na

---

375 M. FERREIRA, «Andalusian Music», (v. n. 98), *passim*; «Rhythmic paradigms», (v. n. 98), *passim*.

376 George Dimitri SAWA, *Rhythmic Theories and Practices in Arabic Writings to 339AH/950 CE.: Annotated Translations and Commentaries*, Ottawa, The Institute of Medieval Music, 2009, pp. 263-302.

377 M. FERREIRA, «Andalusian Music», pp. 14-16; «Rhythmic paradigms», p. 22.

378 F. SALINAS, *Siete libros sobre la musica*, (v. n. 25), p. 591.

379 M. SCHNEIDER, «Studien zur Rhythmik», (v. n. 108), vol. II, pp. 833-41. Ver igualmente: José JUAN REY, *Danzas cantadas en el Renacimiento Español*, s.l., Sociedad Española de Musicología, 1978, pp. 31-33.

análise deste autor em diversas cantigas<sup>380</sup>, mas é uma característica rítmica bastante frequente na música renascentista ibérica. O mesmo autor indica uma série de vilancetes de Encina onde este se encontra este padrão rítmico<sup>381</sup>.

O problema com que nos deparámos no momento de decidir quais padrões rítmicos ou características rítmicas a inserir na LCSMDB, foi discernir que padrões rítmicos deveríamos inserir na base de dados que fossem relevantes para o nosso estudo, verificar se existiam correspondências em padrões rítmicos entre as CSM e os vilancetes do MP4. Para demonstrar de forma mais evidente a problemática desta situação compararemos o padrão rítmico da primeira frase do refrão da CSM 100 com a segunda frase do refrão do vilancete MP4a-47 *Mi libertad en sosiego*, ff. 53v-54 de Juan del Encina<sup>382</sup>.

Exemplo 33 - Comparação rítmica entre CSM 100 (em cima)/2ª frase refrão da voz superior do vilancete MP4a-47 *Mi libertad en sosiego* (em baixo), nossa edição musical.



380 M. FERREIRA, «Rhythmic Paradigms», *passim*.

381 M. FERREIRA, «Rhythmic Paradigms», (v.n. 98), p. 20, *Si habrá en este baldrés*, MP4 ff. 108v-109, *Levanta Pascual*, MP4, f. 110v, *Nuevas te trago, carillo*, MP4 ff. 200v-201, *Quién te traxo, cavallero*, MP4 ff. 202v-203, EH1 ff. 85v-86, *Un'amiga tengo hermano*, MP4 ff. 203v-204v, EH1 ff. 84v-85, *Pues amas, triste amador* (atribuição discutível), MP4 f. 252v. Manuel Pedro Ferreira refere igualmente a existência desta característica em alguns romances ibéricos renascentistas, veja-se: Thomas BINKLEY & Margit FRENK, *Spanish Romances of the Sixteenth Century*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, 14-5, 26, 80-1 citado por M. FERREIRA, «Rhythmic Paradigms», p. 18.

382 Para a CSM (versão código E) ver: M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Código dos músicos, p. 120. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018]. Para o vilancete ver: H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (v. n. 40), vol. I, p. 106.

Este padrão, apesar de ser relevante para a análise rítmica das CSM, devido ao contexto da notação musical do séc. XIII (predominância esmagadora dos metros ternários) e a semelhança descrita por Manuel Pedro Ferreira deste ritmo com um padrão rítmico árabe<sup>383</sup>, não tem nada de característico para um modelo musical renascentista onde os ritmos binários são comuns, não revelando nada de substancial ao surgir uma eventual correspondência. A existência de uma correspondência de padrões rítmicos binários ou ternários não permite, por si só, traçar ligações directas ou mesmo indirectas entre os repertórios, pois esses modelos rítmicos são utilizados desde a Idade Média até aos dias de hoje em diversas culturas musicais. Reduzindo ao absurdo, se os Beatles usassem este padrão numa das suas canções, tal quererá dizer que a correspondência demonstraria uma ligação deste grupo com as CSM ou o MP4? Consideramos ser sensato pensar que não.

Assim, para seleccionar os padrões rítmicos que poderiam ser relevantes nas eventuais correspondências, consultámos a bibliografia disponível de maneira a nos permitir extrair modelos rítmicos cujas características musicais fossem suficientemente particulares e distintas. Do nosso estudo dessa bibliografia apresentaremos os resultados das pesquisas rítmicas realizadas na LCSMDB em quatro secções.

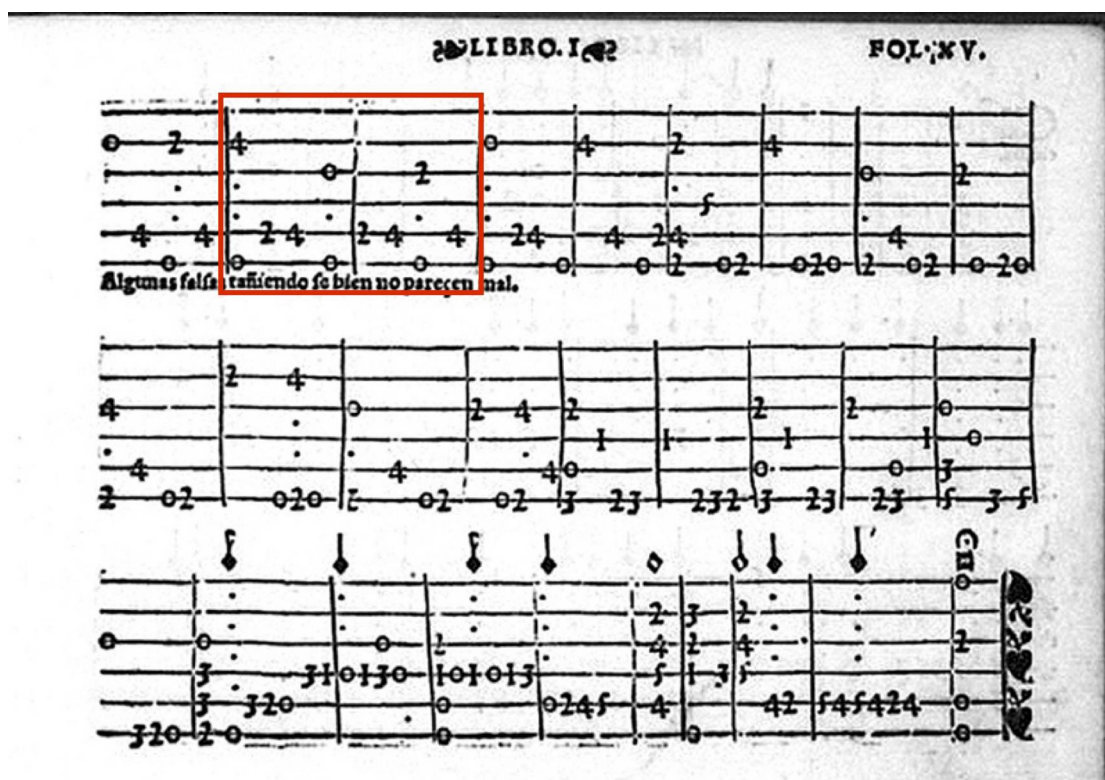
### VI.8.1 - O padrão 3+3+2

Esta secção baseia-se na leitura do artigo de Willi Apel, em que refere a existência de um padrão composto por um ritmo de divisão 3+3+2 em diversas peças musicais renascentistas<sup>384</sup>, apesar de ser um desvio dos sistemas rítmicos da polifonia ocidental, especificamente centrado na música instrumental. Apresentamos um exemplo deste padrão numa fantasia para viola de mão de Alonso Mudarra.

383 M. FERREIRA, «Andalusian Music», (v. n. 98), pp. 12-13.

384 Willi APEL, «Drei plus Drei plus Zwei = Vier plus Vier», *Acta Musicologica*, vol. 32 fasc. 1, pp. 29-33.

Figura 21 - Detalhe da secção, da peça para viola de mão *Fantasia que contrahaze la harpa enla manera de Luduvico* de Alonso Mudarra, com o padrão 3+3+2 destacado a vermelho <sup>385</sup>.



Nesta secção da peça existe uma indicação colocada por baixo da tablatura avisando o instrumentista que esta secção precisa-se ter alguma atenção particular ao rigor da execução: «Desde aqui fassa acerca del final ay Algunas falsas tañiendo se bien no parecen mal»<sup>386</sup>. De facto, Mudarra tem consciência que esta parte da fantasia tem algumas características ao nível harmónico e rítmico que podem induzir o intérprete estar perante um erro de escrita mas que, no entanto, são intencionais de forma evidente.

385 Alonso MUDARRA, *Tres libros de musica em cifras para vihuela*, Sevilla, 1546, folhas 12-15.

386 A. MUDARRA, *Tres libros de musica em cifras para vihuela*, folhas 14v-15.

Embora este artigo não refira especificamente nenhum vilancete do MP4, é importante descortinar se este modelo rítmico tão característico poderia estar presente em ambos os repertórios analisados e, caso se confirmasse alguma correspondência, qual seria a sua natureza. No fundo, partiremos de um contexto mais alargado no que diz respeito a uma possível continuidade rítmica, utilizando um modelo que poderia estar em circulação na música renascentista europeia, colocando a hipótese da existência de alguma incidência nas CSM.

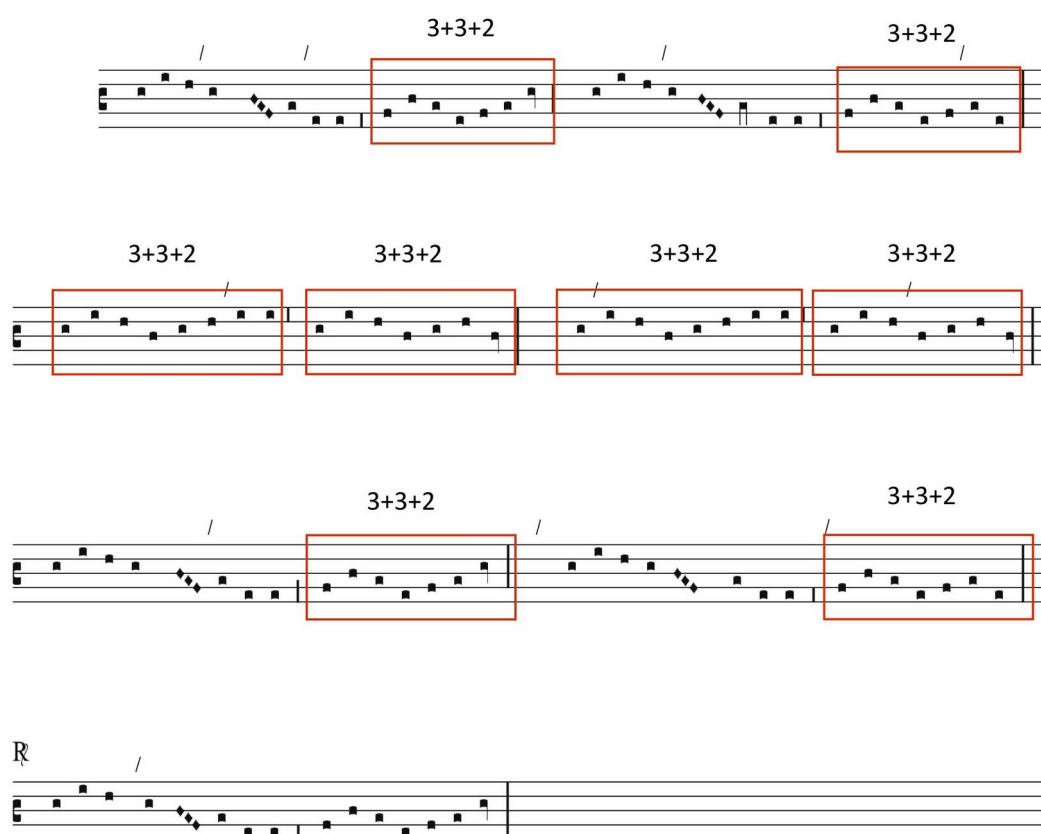
Apresentaremos em seguida os resultados e análise, onde procuramos utilizar todas as combinações possíveis do padrão 3+3+2 (ou 2+3+3) com a notação musical das CSM, como por exemplo, LB-LB-L, BL-BL-BB e outros. Exporemos primeiramente uma tabela com as CSM onde se identificou plausivelmente uma versão do padrão e, seguidamente, analisaremos dois exemplos, estando os restantes disponíveis no Anexo 8 apenso a esta dissertação.

Tabela 15 - CSM com incidências nos padrões rítmicos 3+3+2.

| <b>Padrão pesquisado</b> | <b>CSM</b>      |
|--------------------------|-----------------|
| LB_LB_L                  | 9 (versão de T) |
| BBB_BL_BB                | 249, 361        |
| BL_BL_BB                 | 213; 221        |
| LB_LB_BB                 | 57, 238         |

Exemplo 34 - CSM 249, destacado a vermelho a incidência do padrão 3+3+2<sup>387</sup>.

## CCXXXVIII (E)



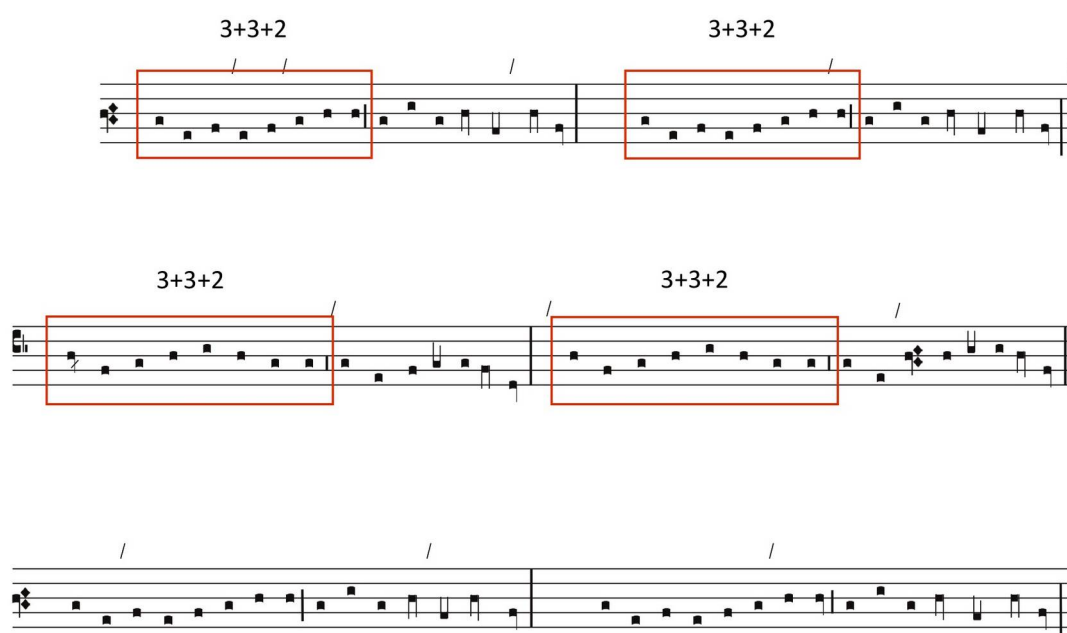
Neste exemplo a ocorrência do padrão é bastante plausível na *mudanza* na estrofe e no final do segundo membro das frases no refrão.

387 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 272. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].



Exemplo 35 - CSM 361, destacado a vermelho a incidência do padrão 3+3+2<sup>388</sup>.

## CCCLXI (E)



Todos os membros de frases são compatíveis com o padrão rítmico proposto. No entanto, se considerarmos a existência de anacruse, esta leitura rítmica alternativa pode ser menos plausível.

---

388 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 384. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].

## VI.8.2 - 1º e 2º modo rítmico com 3º e 4º compacto

Na interpretação rítmica das cantigas registamos um desenvolvimento importante nos últimos anos, despoletado por um artigo de Manuel Pedro Ferreira em que tenta resolver uma inconsistência rítmica aparente na forma como o copista de E escreveu a CSM 150, apresentando a hipótese da existência em simultâneo na mesma frase, de padrões de 1º ou 2º modo e padrões de 3º ou 4º modo, sendo estes últimos compactados numa única pulsação em vez de duas como seria expectável<sup>389</sup>. Esta proposta foi posteriormente desenvolvida por Martin Cunningham<sup>390</sup>. Importante a verificação da existência de correspondência em vilancetes do MP4 desta convergência de padrões rítmicos e, caso existam, como interpretar esses resultados.

Para este estudo optámos pelos seguintes critérios: primeiro, apenas foram analisados os vilancetes que fazem parte da selecção geral para as pesquisas; segundo, somente os vilancetes em compasso ternário, de forma a permitir a existência dos padrões rítmicos pretendidos, foram analisados; terceiro, procurou-se encontrar os vilancetes nos quais estes padrões rítmicos possam ser considerados estruturantes, como por exemplo, conferirem estrutura rítmica a uma frase ou a sua ocorrência simultânea em vozes diferentes ser recorrente. Consideramos que a aplicação destes critérios na nossa análise não evita completamente a subjectividade. Porém, tal não invalida os resultados obtidos. Mostramos seguidamente uma lista com os vilancetes que se enquadram nos critérios, com a numeração de Dutton quando possível, e apresentamos dois exemplos que representam de forma evidente esta correspondência.

---

389 M. FERREIRA, «Editing the 'Cantigas'», (v. n. 98), pp. 48-52. Segundo o autor existem mais CSM que podem ser interpretadas ritmicamente com esta proposta, como a CSM 10, 20, 78, 367, 390.

390 M. CUNNINGHAM, *Sixteen Cantigas de Santa Maria with Dotted Rhythm*, (v. n. 100), *passim*. Ver recensões a este livro em: Mariana Ramos de LIMA, *Revista Portuguesa de Musicologia - Nova Série*, vol. 5 nº 1, 2018, pp. 168-74; Santiago RUIZ TORRES, *Revista de Musicología*, vol. 41 nº 2, pp. 663-70.

Lista dos vilancetes:

MP4b-262, *So ell enzina, enzina*, f. 13

*Aquí viene la flor, señoras*, f. 52

MP4f-360, *Ha Pelayo que desmayo*, Aldomar, f. 58

MP4a-89, *Contarte quiero mais males*, ff. 103v-104

MP4a-95, *Vuestros amores é, señora*<sup>391</sup>, Encina, f. 109v-110

**MP4a-203, *Ya soi desposado*, Encina, f. 215v-217**

MP4c-292, *Nuestr'ama, Minguillo*, Escobar, f. 134

MP4c-294, *Amigo Mingo Domingues*, f. 140

**MP4a-188E, *Nuevas te trago, carillo*, Encina, f. 200v-201**

**MP4a-191, *Un'amiga tengo, hermano*, Encina, f. 203v-204v**

MP4a-194, *Adonde tienes las mientes*, ff. 206v-207

MP4f-471, *Mi vida nunca reposa*, f. 214

MP4a-205, *Hermitano quiero ser*, Encina, f. 218v-219

MP4c-300, *Pásame por Dios, varquero*, Escobar, f. 232

MP4f-488, *Por vos, mal me viene, niña*, f. 251 Só 1ª frase

*Pues amas, triste amador*<sup>392</sup>, [Encina], f. 252V Só 2ª frase

MP4k-545, *Alla se me ponga el sol*, Ponce, f. 282

---

391 Este vilancete está atribuído a Juan del Encina no MP4, embora não esteja no 96JE. Ver: Royston Oscar JONES e Carolyn R. LEE, *Poesía Lírica y Cancionero Musical*, Madrid, Castalia, 1972, p. 310.

392 Este vilancete não está identificado no índice de Dutton como pertencente ao MP4, embora esteja identificado como parte do *corpus* de Encina no 96JE (f. 93).

Figura 22 - MP4a-203 *Ya soi desposado*, Encina, f. 215v-217, destacado a vermelho o padrão pesquisado<sup>393</sup>.

**309. Ya soi desposado** *J. dell Enzina*

f. 215<sup>v</sup>-217

Tenor

Contra

Ya soi desposado  
Con la que me

sa-do. Di-me, di-me, Mingo, De tu buen'es - tre - na, -Qu'es lo que te an dado  
Mie fe a, yer do - mingo, Dios en, ora - bue - na! -Con tu desposada? -  
-Harto de ganado,  
I casa alhajada,  
I moça chapada.  
Dime, dime  
Mie fe ayer  
Nuestramo,  
Ya soi desposado.-  
Dime, dime  
Mie fe

Fin

10

D. C.

393 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 74.

Figura 22 - MP4f-471 *Mi vida nunca reposa*, f. 214<sup>394</sup>.

**306. Mi vida nunca rreposa** *Anónimo*

f. 214

Tenor

C[ontra]

# 10 *Fin*

15 *D. C.*

Poderemos concluir que a identificação deste padrão se encontra em vilancetes existentes em várias secções do MP4 e em várias camadas cronológicas de inserção. Contudo, a camada com maiores incidências será a original (mão A). Apesar dessa distribuição, existe uma concentração de incidências na secção entre os fólhos 200 a 219 e entre os fólhos 249 a 252. Na primeira secção referida encontram-se os vilancetes pastoris de Encina, com três dos 12 dessa secção do 96JE (destacados a negrito na lista apresentada). Aliás, Juan del Encina é, uma vez mais, o compositor

394 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 72.

com mais incidências nesta lista, seis num total de 16. Porém, tal pode ser consequência do facto de Encina ser o compositor mais representado no MP4, e tal circunstância aumentar as probabilidades das suas peças surgirem em qualquer pesquisa realizada nos vilancetes do MP4. No entanto, as peças de Encina representam 1/3 do total aqui apresentado, podendo indicar juntamente com outros resultados já referidos nesta dissertação (como o *contrafactum*), que tal ocorrência poderá não ser casual mas reveladora que Juan del Encina transportava para a sua música uma prática musical com origem numa tradição musical árabe-andalusa.

### VI.8.3 - Padrões quinários

Apresentaremos nesta secção os resultados da nossa pesquisa na LCSMDB relativamente aos ritmos quinários. No entanto, o caminho percorrido será o inverso, isto é, a pesquisa incidirá no repertório mariano<sup>395</sup>, uma vez que no MP4 as peças que usam este tipo de padrão rítmico já foram identificadas<sup>396</sup>. Expomos uma breve lista dos vilancetes do MP4 que indicam no manuscrito a utilização de um padrão quinário<sup>397</sup> com a respectiva forma musical. As pesquisas efectuadas com as frases

395 Manuel Pedro Ferreira identificou a utilização deste padrão nas CSM 10, 41, 105 e 223, ver: M. FERREIRA, «Andalusian Music», (v. n. 98), pp. 15-16. Com a edição da música das CSM de Chris Elmes podemos acrescentar a identificação deste padrão nas CSM 5, 105, 122, 126, 144, 176, 180, 192, 240, 255, 264, 279, 288, ver: C. ELMES, *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: A Performing Edition*, (v. n. 101); vol. I, pp. 16-17; vol. II, pp. 12-13, 36, 43, 74, 134-35, 141, 162-63; vol. III, pp. 78, 108, 122, 146, 157.

396 Estes vilancetes já foram estudados e referenciados por Marius SCHNEIDER, «Studien zur Rhythmik im Cancionero de Palacio», *Miscelánea en homenaje a Mons. H. Anglés*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. II, pp. 833-41, 1958-61. Ver também: J. REY, *Danzas cantadas en el Renacimiento Español*, (v. n. 376), pp. 31-33, 1987; Manuel Pedro FERREIRA, *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortensia de Elvas - Edição facsimilada*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1989, M. FERREIRA, «Andalusian Music» (ver nota anterior). Manuel Morais também refere a existência deste padrão rítmico nos vilancetes pastoris de Encina, mas plagiando de forma evidente o trabalho de Ferreira sem o citar, ver: Manuel MORAIS, «Estudo Introductorio», *A Obra Musical de Juan del Encina*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional - Diputación Provincial de Salamanca, 1997, p. 57.

397 Existem mais dois vilancetes que usam um padrão quinário embora não estejam indicados como tal no manuscrito, *Y has jura Menga*, ff. 208v-209 e *Tan buen ganadico*, Encina, f. 280,

melódicas dos vilancetes aqui apresentados na LCSMDB não deram nenhuma correspondência.

- *Las mis penas, madre*, Escobar, f. 43 (AB|CCC AB)
- *Amor com fortuna*, Encina f. 63 (AB|CBCB AB)
- *Pensad ora'n al*, f. 87v (AB|A'A' AB)
- *Dos anádes, madre*, Anchieta, f. 107 (ABxx|A'A' ABxx)
- *De ser mal casada*, D<sup>o</sup> Fernandes, f. 119 (AA'|A'A' AA')
- *Con amores, mi madre*, Anchieta f. 231 (ABC| AA ABC)

Iremos utilizar o mesmo modelo de apresentação, como nas secções anteriores, dos resultados com as correspondências encontradas. Colocaremos um exemplo da edição diplomática das CSM onde se destaca o padrão pesquisado. Os exemplos serão apenas das cantigas que ainda não foram identificadas com o padrão quinário nas publicações de Marius Schneider, Pepe Rey, Manuel Pedro Ferreira, Manuel Morais e Chris Elmes, ressaltando o último exemplo apresentado, a CSM 397. A ausência desta cantiga no códice To, torna mais difícil a identificação deste padrão rítmico particular, pois a notação musical de To ao identificar de forma mais clara as longas perfeitas (*virga* com haste curta) das imperfeitas ou *brevis altera* (*punctum*)<sup>398</sup> permite identificar com maior exactidão um padrão de 2-1-2 pulsações como uma sucessão *punctum-punctum* inclinado-*punctum*. No entanto, a ausência da cantiga em To não afasta completamente a possibilidade da existência dessa interpretação rítmica do padrão na CSM 397.

---

referenciados na bibliografia da nota anterior.

398 M. FERREIRA, «The Stemma of the Marian Cantigas», (v. n. 268), pp. 86-87.

Exemplo 33 - O padrão quinário na CSM 17 em To<sup>399</sup>. Destacado a vermelho o padrão pesquisado.

## VII (To) / 17

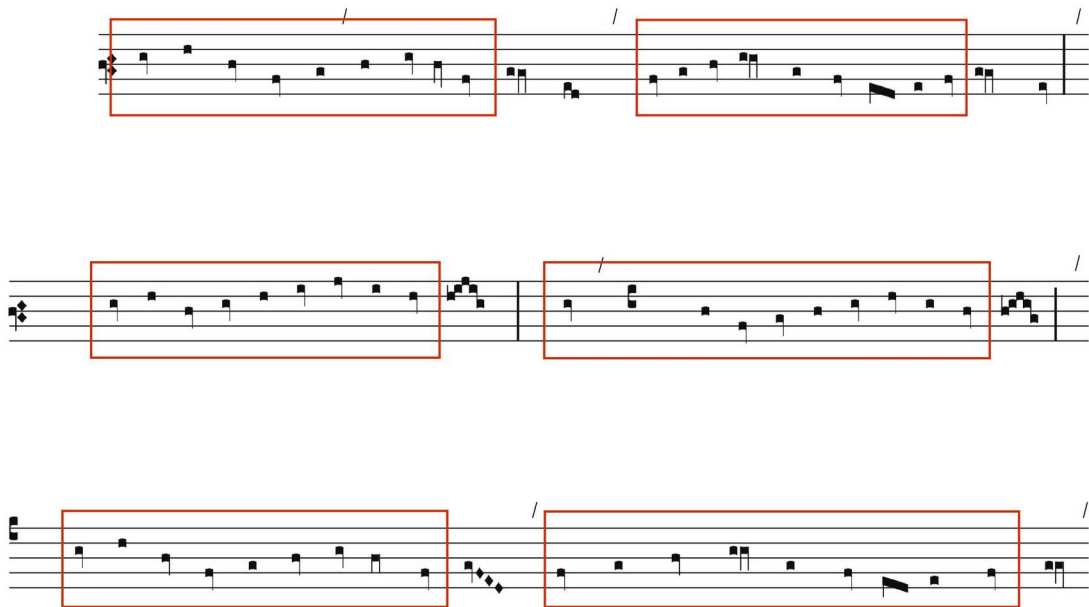


399 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. I - Códice de Toledo, p. 12. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 12/11/2018].



Exemplo 34 - O padrão quinário na CSM 17 em E<sup>400</sup>.

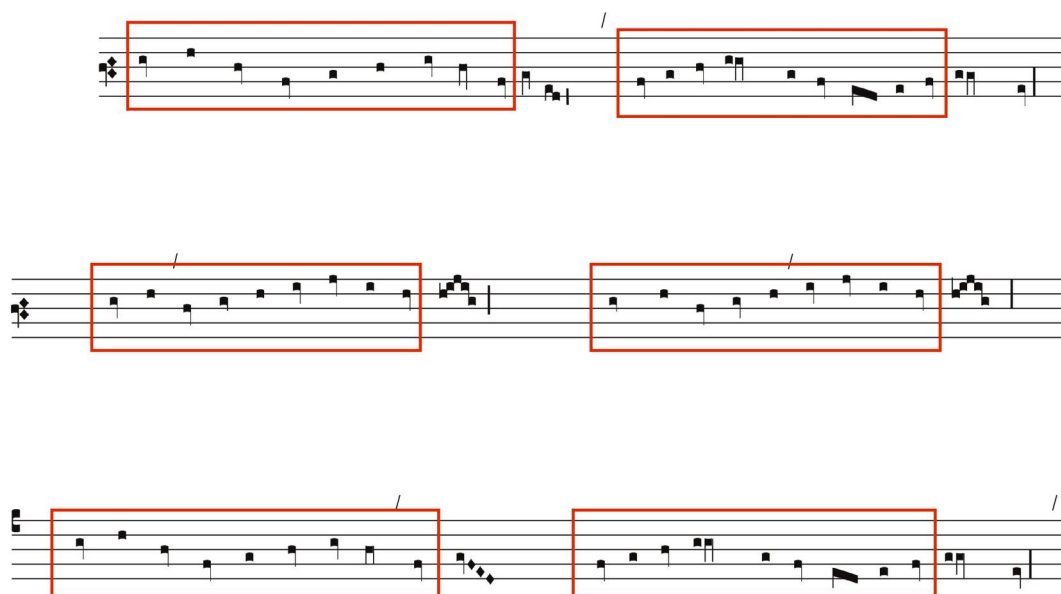
## XVII (E)



400 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 35. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 12/11/2018].

Exemplo 35 - O padrão quinário na CSM 17 em T<sup>401</sup>.

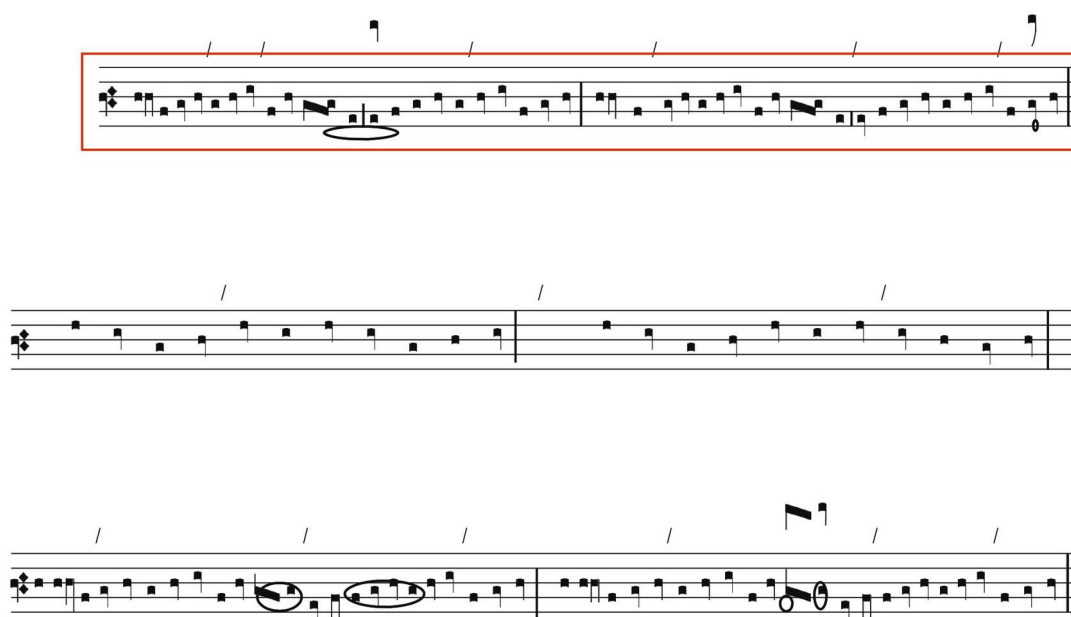
## XVII (T)



401 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. II - Códice rico, p. 25. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 12/11/2018].

Exemplo 36 - CSM 397 (=192)<sup>402</sup>. Destacado a vermelho a secção onde se encontra o padrão pesquisado.

## CCCLXXXVII (E)



Este subcapítulo apresenta como conclusão que a CSM 17 pode ser acrescentada de forma segura à lista apresentada das CSM com padrão rítmico quinário. Relativamente à CSM 397, podemos incluí-la numa lista de cantigas que plausivelmente terão este padrão rítmico numa parte da cantiga, neste caso no refrão.

402 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 420. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 12/11/2018].

#### VI.8.4 - Padrão L-B-B-L, com prefixo/sufixo do 1º (L-B) ou 2º modo (B-L)

Neste subcapítulo o nosso objectivo foi encontrar vilancetes no MP4 com padrão L-B-B-L<sup>403</sup>, com prefixo/sufixo do 1º modo (L-B) ou 2º modo (B-L) em que a identificação de conflito entre acentuação musical e acentuação lexical poderia indicar a presença de hemíolas como alternativa, mas sem excluir a abordagem de divisão ternária. Esta pesquisa baseia-se na investigação realizada por Manuel Pedro Ferreira respeitante à existência deste padrão nas CSM<sup>404</sup>. Desta forma, propomos analisar a existência deste padrão no repertório do MP4. Um critério importante para a nossa análise será a primeira figura da subdivisão ter que corresponder a uma sílaba acentuada. A lista de vilancetes apresentados são aqueles que consideramos relevantes para o nosso estudo e utilizaremos a numeração dos vilancetes com base na edição de Dutton quando possível<sup>405</sup>. Apresentamos seguidamente dois exemplos que demonstram de forma clara o padrão rítmico analisado.

MP4f-347, *Non quiero ser monja, no*, f. 6: L B B L (L B L B)

MP4a 120, *La vida i la gloria*, f. 133v: L B B L (B L B L)

MP4c 292, *Nuestrama minguillo*, f. 134: L B B L (L B L)

MP4c 293, *Ollademe gentil dona*<sup>406</sup>, f. 139: na frase E; L B B L (B L L)

MP4a 133, *Perdi la mi rrueca*, f. 146v-147: L B B L (L B)

---

403 L: longa, dois tempos ou pulsações; e B: breve um tempo ou pulsação.

404 M. FERREIRA, «Rhythmic paradigms», (v. n. 98), pp. 16-21.

405 Além desta selecção apresentamos os que consideramos serem ambíguos na nossa análise e um pequeno resumo quando possível da análise efectuada: MP4f-363 [ID3966], *Cucu cucu cucucu*, Juan del Encina, f. 62v: (na frase C: L B B L (L B L B), sendo que o ritmo harmónico parece ir contra o acento em **glo**-...; MP4f - 471, *Mi vida nunca reposa*, f. 214, (L B) L B B L (L B L B L), onde existem duas frases (A, sem "Triste yo!" e C, com ornamentação) com ambiguidade em ambas, pois um texto acentua em binário, e outra em ternário, como se fossem alternativas válidas, A: (L B) L B B L (L B), C: L B B L (B L L B) como no 2º exemplo; MP4e - 346, *Pues que tu Reyna del cielo*, f. 288v, Juan del Encina (atribuição): início (B B) L B B L (L B).

406 Romeu Figueras indica que o texto deste vilancete é um diálogo entre um fidalgo português e uma dama espanhola, ver: J. ROMEU FIGUERAS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (v. n. 284), vol. 3-B, p. 366-67.

MP4a 199, *Ya no quiero ser vaquero*, Encina, ff. 211v-212: frase B; L B B L (L B L)

MP4a 203, *Ya soi desposado*, ff. 215v-217: L B B L (L B L B B L)

MP4a 205, *Hermitaño quiero ser*, Encina, f. 218v-219: frase C (L B) L B B L B B

MP4f 480, *Domingo que nuevas ay*, Gabriel, f. 237: início L B B L (L B L)

MP4b 272, *Al çedaz çedaz*, A. de Toro, f. 249v: frase C do refrão L B B L (L B L)

*El día que vy a Pascuala*, Escobar, f. 254v, Escobar: início L B B L (B L L B L)

Figura 23 - MP4f-347 *Non quiero ser monja, no*, f. 6: L B B L (L B L B)<sup>407</sup>.

**9. Non quiero ser monja, no**

*Anónimo*

f. 6

The musical score is for a piece titled "9. Non quiero ser monja, no" by an anonymous composer. It is labeled as "f. 6". The score is written for four voices: Soprano, Tenor, Alto, and Contralto. The lyrics are in Portuguese. Two phrases are highlighted with red boxes: "No quie-ro ser mon-ja, no, Que ni-ña" and "De-xad-me con mi por-fia, Que ni-ña". The score includes a "Fin" marking and a "D.C." (Da Capo) instruction. The lyrics continue with "na-mo-ra-di-ca só. mal pe-na-di-ca só. De-xad-me con mi pla-zer, Con mi pla-zer ya-le-gri-a, Dexadme con".

O padrão rítmico é bastante evidente nas duas frases assinaladas.

407 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 1), (v. n. 40), p. 12.

Figura 24 - MP4a 120 *La vida i la gloria*, f. 133v: L B B L (L B L B)<sup>408</sup>.

**228. La vida i la gloria** *Anónimo*

*f. 133<sup>v</sup>*

The score is for a piece titled "228. La vida i la gloria" by an anonymous composer. It is from folio 133v. The score includes vocal parts for Soprano, Tenor, and Contralto, and a basso continuo line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Catalan. A red box highlights the first four measures of the vocal lines, which correspond to the rhythmic pattern L B B L (L B L B) mentioned in the caption.

La vi - da i la glo - ria Sea - i

Tenor  
La vida i la gloria

Contra  
La vida i la gloria

par - tan de mi En par - tir - - me de ti. 10 *Fin*

*D. C.*

¡O tris - te ven - - tu - - ra,  
Qué des - di - chaes la mi - - a!)

O triste ventura,  
Qué desdicha

O triste ventura

Este exemplo apresenta um caso claro da incidência do padrão pesquisado, mas devemos ter em conta o facto de que o ritmo harmónico parece ir contra o acento lexical em *glo-ri-a*. no refrão.

408 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 3.

## VI.9 - Conclusões sobre correspondências rítmicas

Este capítulo trata das conclusões relativas às correspondências rítmicas encontradas entre as CSM e os vilancetes do MP4.

Os resultados apresentados indicam a possibilidade de leituras rítmicas alternativas nas cantigas, leituras essas baseadas em padrões rítmicos muito particulares no repertório renascentista. São os casos que evidenciam o padrão rítmico 3+3+2, com as cantigas já referidas no sub-capítulo VI.8.1, e aqueles com ritmos quinários, ao fazermos a proposta de lhes acrescentar as cantigas 17 e 397, apesar no primeiro caso serem muito poucas as cantigas indicadas comparando com o número total das mesmas. Nas pesquisas realizadas no sentido inverso, das CSM para o Renascimento, como os casos do padrão 1º e 2º modo rítmico com 3º e 4º modo compacto e do padrão L-B-B-L, com prefixo/sufixo do 1º modo (L-B) ou 2º modo (B-L) foram encontradas correspondências significativas, embora não numerosas, mas cuja ocorrência em vários vilancetes seleccionados podem indicar que não são meras coincidências. No entanto, as ocorrências no repertório renascentista ibérico também são raras, podendo indicar uma correspondência importante devido ao seu carácter extraordinário, o mesmo acontecendo ao padrão 1º e 2º modo rítmico com 3º e 4º modo compacto. Apesar destas ocorrências no repertório renascentista não serem relevantes, a ligação com as CSM é demasiado significativa para ser ignorada. Estas interpretações rítmicas alternativas nas CSM, propostas por Manuel Pedro Ferreira, parecem indicar uma continuidade nestas características particulares rítmicas entre o momento da compilação das cantigas e a sua utilização pelos poetas-músicos renascentistas, recorrendo a um estilo «popularizante» nos seus vilancetes.

## Capítulo VII - Considerações finais

Neste capítulo expomos as nossas considerações finais sobre os resultados do trabalho de investigação, que fomos apresentando ao longo desta dissertação.

O nosso objectivo foi encontrar continuidades musicais entre as CSM e os vilancetes do MP4. Para tal, utilizámos a LCSMDB para as pesquisas melódicas e rítmicas entre ambos repertórios. No entanto, consideramos relevante aplicar esta metodologia para um repertório anterior às CSM de forma a tentar esclarecer se os resultados apresentariam dados significativos e avaliar a aplicação da metodologia. Veja-se o Capítulo II, onde os resultados levaram à conclusão da ausência, nas peças de *trouvères* pesquisadas, de uma ligação directa com as CSM. Contudo, as correspondências melódicas encontradas indicam uma ligação indirecta devido ao estilo melódico da época, as linhas melódicas que se movimentam por graus conjuntos, num contorno em arco, os saltos de terceira no início de algumas frases, o tipo de cadências empregadas e a utilização de cordas de recitação, como no exemplo da canção *D'amours qui ma tolu* e a CSM 424. Todos esses elementos são comuns a um idioma melódico da época que circularia de forma mais ou menos consistente. Apesar disso, dos exemplos apresentados relevaremos dois com maior probabilidade de representarem alguma relação directa entre os repertórios. Falamos do segundo e do terceiro exemplos, *Qui bien veut Amours* - CSM 196 e *D'amours qui ma tolu* - CSM 424. O facto de nestes a correspondência abarcar as duas primeiras frases poderá indicar algo mais do que uma coincidência, pois o início da canção seria um dos elementos que estaria mais presente na memória do copista ou de quem estivesse a transmitir a melodia no momento da sua transposição para o manuscrito. Neste capítulo, como no Capítulo VI relativamente às correspondências melódicas entre as CSM e os vilancetes do MP4, o objectivo foi identificar a existência ou não de *contrafacta*; as pesquisas melódicas na LCSMDB foram bastante



literais, o que teve dois resultados: por um lado, é plausível que tenha havido redução das correspondências; por outro, as correspondências encontradas têm maior probabilidade de ser relevantes. Assim, foram obtidos poucos resultados, mas dos quatro obtidos dois merecem ser analisados futuramente de forma mais profunda.

De seguida tentámos preencher, de maneira indirecta, a lacuna de fontes musicais entre as CSM e os vilancetes do MP4 no Capítulo III, à excepção do *Libre Vermell* de Montserrat. Para tal, realizámos uma análise acentual no repertório poético zajalesco entre 1350 e 1450 e nas cantigas existentes no LBA de forma a revelar uma hipotética forma musical que derivasse dos padrões acentuais obtidos. No entanto, ao contrário do que sucede com o repertório lírico galego-português do período medieval, deparámo-nos com uma escassez de padrões regulares que permitissem determinar uma forma musical. Tal facto pode ser explicado pela diferença do estilo poético no repertório do séc. XIV que abandonou gradualmente o paralelismo mais estrito da lírica galego-portuguesa, paralelismo esse que potenciava a ligação entre os padrões de acentuação e a forma musical. A análise dos exemplos musicais não permite traçar uma conclusão definitiva devido ao seu número reduzido, parecendo indicar que não existe uma relação clara entre o padrão de acentuação e a forma musical. Assim, não podemos com a metodologia aplicada preencher a lacuna de fontes musicais entre as CSM e o repertório renascentista ibérico.

No Capítulo IV tentámos aplicar a mesma metodologia do Capítulo II, mas neste caso para um repertório posterior às CSM, com o intuito de aferir da circulação do repertório mariano e de uma hipotética ligação com as sequências marianas do Hu-56, em particular com a sequência *Novis cedunt vetera*, sequência essa existente sobretudo em fontes litúrgicas de Sevilha. Colocámos a possibilidade de um clérigo com contacto com a tradição litúrgica da Catedral de Sevilha ter acompanhado a comitiva de D. Branca para Burgos e, de alguma forma, ter intervindo na introdução da sequência no *Codex de Las Huelgas*. A existência de intertextualidade entre estas três

peças, as CSM 413 e 304 e a sequência, parece ser a hipótese mais provável. Podemos ter neste caso em particular um exemplo de como um dos meios principais de transmissão do repertório medieval, a memória entretecida com a oralidade, poderia servir no caso das CSM como uma ferramenta de política cultural, ao reutilizar material melódico e poético pertencente a um meio litúrgico-formal, colocando-o num contexto de devoção pessoal e, possivelmente, pelo menos no plano da intenção, de devoção popular. A fonte para esta correspondência com a sequência *Novis cedunt vetera* do Hu-56 seria então o repertório da tradição litúrgica da Catedral de Sevilha e não directamente as CSM.

No Capítulo V aplicámos a mesma metodologia dos Capítulos II e IV de forma a encontrar mais correspondências com o padrão melódico da CSM 79, encontrado por Dionisio Preciado, em outros vilancetes do MP4<sup>409</sup>. Embora não se tenha revelado mais nenhuma correspondência significativa, a nossa análise leva a crer que na secção do MP4 entre os fólhos 199 e 217, uma boa parte dos vilancetes pertencentes à primeira camada são quase a totalidade dos vilancetes pastoris que Juan del Encina publicou no seu Cancioneiro em 1496. Este facto pode ser indicativo que por parte de quem participou na elaboração dessa camada no MP4 estava consciente da existência desse sub-género de vilancetes e que os agrupou de forma intencional ou, em alternativa, os copiou já agrupados dessa forma a partir de uma fonte externa, utilizada como uma das fontes para a elaboração do MP4.

O âmagô desta dissertação apresenta-se no Capítulo VI, onde expusemos os resultados obtidos na pesquisa na LCSMDB das melodias e padrões rítmicos específicos da voz superior dos vilancetes do MP4 que poderiam indicar contactos directos com as CSM. Relativamente às pesquisas melódicas, as correspondências fracas e médias demonstram serem apenas coincidências melódicas que surgem pelo facto do modelo melódico renascentista estar na continuação do mesmo modelo diatónico e modal melódico do séc. XIII. Em relação às correspondências fortes, propomos uma explicação para o eventual *contrafactum*, o Exemplo 23 com o refrão

---

409 D. PRECIADO, «Pervivencia de una melodía», (v. n. 140), *passim*.

do vilancete MP4a-189 *Daca bailemos, Carillo*, e o refrão da CSM 208, devido à correspondência melódica e rítmica entre os refrões. Este vilancete pastoril surge no 96JE na secção de vilancetes pastoris. A mesma parece ter sido cuidada com particular atenção por Juan del Encina, com uma unidade estrutural desenhada cuidadosamente pelo seu autor e editor<sup>410</sup>. O autor tentou agregar uma tradição local, os elementos pastoris da lírica medieval ibérica com a tradição bucólica italiana baseada em Virgílio<sup>411</sup>. Para tal, Encina utilizou um dialecto fictício que seria falado pelos pastores castelhanos da sua época, o *sayagués*<sup>412</sup>. Podemos então considerar como plausível que este autor tenha utilizado igualmente uma melodia que circulava na tradição oral da época, transportando-a para um contexto cortesão, para caracterizar de forma mais «autêntica» as personagens pastoris. Este vilancete está relacionado na edição de Encina aos dois vilancetes anteriores, MP4a-96 *Levanta Pascual, levanta* e MP4a - 188E *Nuevas te trayo, carillo*, pelas personagens presentes no texto poético, sendo que o pastor Pascual recebe a notícia do casamento da sua amante, Bartolilla e adia a sua ida para Granada com o intuito de revê-la pela última vez nas festividades<sup>413</sup>. Aliás, o copista do MP4 respeitou esta organização, em parte, ao colocar adjacentes o MP4a - 188E *Nuevas te trayo, carillo* e o MP4a-189 *Daca bailemos, Carillo*. Contudo, com a excepção deste provável *contrafactum*, as continuidades musicais entre os repertórios medievais e renascentistas mais relevantes parecem estar associadas ao carácter rítmico e formal. Relativamente ao primeiro, os resultados apresentados indicam uma possibilidade de leituras rítmicas alternativas nas cantigas, baseadas em padrões rítmicos muito particulares no repertório renascentista. São os casos que evidenciam o padrão rítmico 3+3+2, com as cantigas já referidas no sub-capítulo VI.8.1, e aqueles com ritmos quinários, ao fazermos a proposta de acrescentar às CSM que utilizam este padrão as cantigas 17 e

---

410 Álvaro Bustos TÁULER, *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: el 'Cancionero' de 1496* (tese de doutoramento), Madrid, Facultad de Filología - Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 466.

411 A. TÁULER, *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina*, pp. 468-71.

412 A. TÁULER, *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina*, pp. 468.

413 A. TÁULER, *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina*, pp. 491-94.

397. Nas pesquisas realizadas no sentido inverso, das CSM para o Renascimento, como os casos do padrão 1º e 2º modo rítmico com 3º e 4º modo compacto e do padrão L-B-B-L, com prefixo/sufixo do 1º modo (L-B) ou 2º modo (B-L) encontraram-se correspondências significativas, o mesmo acontecendo com o padrão 1º e 2º modo rítmico com 3º e 4º modo compacto. Estas correspondências parecem indicar, de forma plausível, uma continuidade musical nestas características particulares rítmicas entre o momento da compilação e recolha das cantigas e a composição dos vilancetes. Quanto ao segundo aspecto, a questão formal, além da continuidade mais que evidente da forma musical do *virelai* das CSM, esta dissertação revelou a existência nos vilancetes do MP4 de uma forma musical particular das CSM, o *rondel andaluz*.

Como conclusão final desta dissertação podemos afirmar que os resultados das pesquisas efectuadas revelam continuidades musicais indirectas entre o repertório das CSM e os vilancetes do MP4, fruto de uma continuidade orgânica como parte de uma tradição musical, principalmente no que diz respeito ao nível formal e rítmico, transposta para fontes musicais textuais nesses dois momentos, nas CSM no séc. XIII e nos vilancetes renascentistas de carácter popularizante. Quanto ao aspecto melódico, este seria o ponto onde se poderiam traçar elementos mais directos, mas os resultados não apontam nessa direcção. As semelhanças derivam, na nossa opinião e tendo em conta os dados, mais da utilização dos modelos modais melódicos utilizados, tanto no aspecto da previsibilidade (contorno, modo, fórmulas) como da variedade (ornamentação), do que numa ligação directa através de *contrafacta*. As diferenças (nos casos mais fortes), por um lado, não são suficientes para colocar de lado qualquer relação mas, por outro, não são suficientes para indicar uma relação directa, sendo os resultados obtidos inconclusivos. A ausência de uma ligação directa ou literal evidente entre ambos os repertórios indica que o projecto das CSM, no sentido em que Alfonso X tentou criar dentro da prática litúrgica católica, um papel particular ligado à sua pessoa e ao culto mariano com

elementos de várias culturas musicais locais, foi um projecto fracassado. Esta é a posição de Manuel Pedro Ferreira no seu artigo de 2016<sup>414</sup>, ao afirmar:

If some cantigas were indeed sung on selected feast days in accordance with Alfonso's will, the practice seems to have been discontinued not long afterward. The faint echo that the songs may have had in courtly circles probably derived from their early public circulation during Alfonso's lifetime. Once the Learned King was defeated and disgraced and buried in Seville, his Marian *cantigas* [itálico no original] were, for most purposes, buried with him<sup>415</sup>.

Após a morte de Alfonso X em 1284, as CSM ficaram guardadas apenas como uma relíquia distante e a fixação textual da música das cantigas não se transportou para a memória colectiva. O que sobreviveu para o Renascimento, revelado pela nossa investigação, foi uma tradição musical paralela que manteve as suas características musicais particulares. Aliás, essa é uma das propostas avançadas por Dionisio Preciado, ao apresentar um *stemma* explicativo da correspondência musical por ele identificada, indicando como hipótese mais provável a existência de uma fonte ou tradição oral que serviu como base musical da voz do *quodlibet* onde encontrou a correspondência com a CSM 79, fonte ou tradição essa independente das CSM<sup>416</sup>. Os elementos formais e rítmicos específicos dessa tradição musical foram aqueles que se fixaram de forma mais sólida na memória colectiva sobrevivendo ao longo do tempo. Dos elementos melódicos restaram apenas as características gerais (modos, contornos e algumas fórmulas), tendo-se perdido, com duas excepções até agora encontradas, a transmissão das melodias das CSM. Esta conclusão revela-nos como é precioso e único o património cultural das CSM, mesmo tendo sido um projecto sem êxito na intenção de criar uma tradição devocional própria.

---

414 M. FERREIRA, «The Medieval Fate of the Cantigas de Santa Maria», (v. n. 21), pp. 295-353.

415 M. FERREIRA, «The Medieval Fate of the Cantigas de Santa Maria», (v. n. 21), p. 340.

416 D. PRECIADO, «Pervivencia de una melodía», (v. n. 140), p. 98.

## Bibliografía

ALEMPARTE, Jaime Ferreiro, «Fuentes germánicas en las 'Cantigas de Santa Maria' de Alfonso X el Sabio», *Grial - Revista Galega de Cultura*, vol. 31, 1971, pp. 31-62.

ALIN, J. M., «Francisco Salinas y la canción popular del siglo XV», in *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emílio García Gómez*, (ed.: Pedro M. Piñero Ramirez), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 137-157.

ALONSO, Álvaro, «Erotismo y poesía pastoril», *Analecta Malacitana Electrónica*, Universidad Complutense de Madrid, nº 32, 2012, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4044330>> [accedido a 28/11/2018].

ALTAMIRANO, Magdalena, «Lo popular en los villancicos pastoriles de Juan del Encina» in *Palabra e imagen en la Edad Media. Actas de las IV Jornadas Medievales (México, 25-29 de enero de 1993)* (eds.: A. González, L. Von der Walde Moheno), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 339-350.

ARMIJO, Carmen Elena, «Música, poesía y corte: el mundo de Juan del Encina» in *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (ed.: Anthony Close), Madrid, Asociación Internacional Siglo de Oro, 2006, pp. 103-08.

ANGLÉS, Higínio:

- *El Codex Musical de Las Huelgas: Musica a veus dels segles XIII-XIV*, Barcelona, Institut d' Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 3 vols. [I - Introducció; II - Facsímil; III - Transcripció], 1931.
- «Hispanic Musical Culture from the 6th to the 14th Century», *The Musical Quarterly*, vol. 26 nº 4, 1940, pp. 494-528.
- *La música en la corte de los Reyes Católicos*, Madrid, Consejo Superior Investigaciones Científicas - Instituto Diego Velázquez, 3 vols., 1941-1951.
- *La música en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1943.
- *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, Barcelona, Biblioteca Central, 3 vols. 1943-1961.
- «El "Libre Vermeil" de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el s. XIV», *Anuario Musical*, vol. 10, 1955, pp. 45-78.

*Antiphonale Monasticum pro Diurnis Horis*, 818, Tournay, Société Saint Jean l'Évangéliste - Desclée & Cia, 1934.

APEL, Willi, «Drei plus Drei plus Zwei = Vier plus Vier», *Acta Musicologica*, vol. 32 nº 1, pp. 29-33.

ARBOR ALDEA, Mariña, «Notas para a historia do 'Cancioneiro da Ajuda'. II. O ms. HC 380-776» in *A mi dizen quantos amigos ey: Homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2009, pp. 45-56.

ARMISTEAD, Samuel, SANCHEZ ROMERALO, Antonio & CATALAN, Diego, (eds.), *El romancero hoy: historia, comparatismo, bibliografía crítica*, Madrid, Gredos, 1979.

BARREIRO BORDONABA, Javier, *La jota aragonesa*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2000, pp. 13-18.

BEAUMATIN, Eric, «Travailler sur corpus: Observations sur les compositions monostrophiques dans le 'Cancionero de Baena'» in *Les formes fixes dans la poésie du Moyen Âge roman (1100-1500) - Atalaya* (nº monográfico), vol. 8, 1997, pp. 21-8.

BECKER, Danièle, «Intento de rescate de melodías en los autos del Códice de Autos Viejos, *Criticón*, vols. 94-95, 2005, pp. 209-37.

BELL, Nicolas, *The Las Huelgas Music Codex: A Companion Study to the Facsimile*, Madrid, Testimonio, 2005.

BELT, Chelsey, «20th Century Trends in the Rhythmic Interpretation of the Cantigas de Santa Maria (Honors)», *Papers*, Paper 5, 2013, <[http://digitalcommons.iwu.edu/music\\_papers/5](http://digitalcommons.iwu.edu/music_papers/5)> [accedido a 28/11/2018].

BELTRÁN, Vicente:

- *La canción tradicional. Aproximación y antología*, Tarragona, Ediciones Tarraco, 1976.
- «De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta», *Revista de Filología Española*, vol. 64, 1984, pp. 239-66.
- *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
- *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Barcelona, Planeta, 1990.
- «De la cantiga de amor a la canción cuatrocentista. Protohistoria de una forma fija», *Les formes fixes dans la poésie du Moyen Âge roman (1100-1500) - Atalaya* (nº monográfico), vol. 8, 1997, pp. 59-72.



- «Poesía tradicional: ecdótica e historia literaria» in *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emílio Garcia Gómez* (ed.: Pedro M. Piñero Ramirez), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 113-35.
- «Tipología y génesis de los cancioneros. El Cancionero de Juan del Encina y los cancioneros de autor» in *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed.: J. Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 27-53.
- «Poesía popular antigua ¿cultura cortés?», *Romance Philology*, vol. 55 nº 2, 2002, pp. 183-230.
- «Las formas con estribillo en la lírica oral del Medioevo», *Anuário musical*, vol. 57, 2002, pp. 39-57.

BERGER, Karol, «The Expanding Universe of Musica Ficta in Theory from 1300 to 1550», *The Journal of Musicology*, vol. 4 nº 4, 1986, pp. 410-30.

BILLIET, Frédéric, «Gautier de Coinci est-il un compositeur?» in *Gautier de Coinci: Miracles, Music and Manuscripts*, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 127-47.

BLACKING, John, «Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change», *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 9, 1977, pp. 1-26.

BLECUA, Alberto (ed.), Juan Ruiz/Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Catedra, col. Letras Hispánicas, 2001 (5ª edição).

BLUME, Clemens (ed.), *Analecta Hymnica Medii Aevi, XXXVII: Sequentiae Ineditae. Liturgische Prosen des Mittelalters aus Handschriften und Frühdrucken*, Leipzig, O. R. Reinsland, 1901.

BOLLO-PANADERO, María Dolores, «Heretics and Infidels: The Cantigas de Santa María as Ideological Instrument of Cultural Codification», *Romance Quarterly*, vol. 55 nº 3, pp. 163-73.

BOYNTON, Susan, «Orality, Literacy, and the Early Notation of the Office Hymns», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 56 nº 1, 2003, pp. 99-168.

BRAILOIU, Constantin, «Concerning a Russian Melody» in *Problems in Ethnomusicology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 239-89.

CABERO PUEYO, Bernat , «'Villancicos que se cantaron'. Consideraciones analíticas sobre el villancico del siglo XVI», *Anuário Musical*, vol. 53, 1998, pp. 77-93.

CANETTIERI, Paolo, «Il contrafactum galego-portoghese di un descort occitanico» in *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989, (coord.: Maria Isabel Toro Pascua), Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana-Universidad de Salamanca, 1994, pp. 209-17.*

CANETTIERI, Paolo & PULSONI, Carlo:

- «Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirecos» in *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, s.l., Galaxia, 1994, p. 11-50.

- «Contrafacta galego portoghesi» in *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (coord.: Juan Paredes), Granada, Servicio Publicaciones de la Universidad de Granada, 1995, vol. 1, pp. 479-97.

CALDERÓN CALDERÓN Manuel, «Los villancicos de Juan del Encina» in *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed.: J. Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 293-316.

CASARES RODICIO, Emilio, «El problema de la relación entre música y texto en el renacimiento» in *Estúdios ofrecidos a Emílio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, 1978, vol. 2, pp. 507-526.

CINGOLANI, D., «Los villancicos de Juan del Encina en el Cancionero de 1496», *Quaderni di filologia e lingue romanze*, vol. 2, 1980, pp. 173-205.

COHEN, Judith R., «A Reluctant Woman Pilgrim and a Green Bird: A Possible Cantiga Melody Survival in a Sephardic Ballad», *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, vol. 7, 1995, pp. 85-88.

COLANTUONO, Maria Incoronata:

- *Cantigas de Santa Maria di Alfonso X el Sabio: Composizione musicale e oralità*, Tese de Doutoramento, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona - Departament de Filologia Espanyola - Facultat de Filosofia i Lletres, 2 vols., 2012.
- «L'intento intertestuale della 'Translatio' melodica nelle 'Cantigas de Santa María'», *Medievalia: Revista de Estudios Medievales*, vol. 16, 2013, pp. 81-90.

- «Reminiscenze melodiche e filiazioni tematiche tra le Cantigas de Santa Maria e le Prosae de Santa Maria del codice di Las Huelgas», *Cognitive Philology*, nº 7, 2014: <<http://www.jmes.uniroma1.it/index.php/cogphil/article/view/12923>> [accedido a 12/12/2017].

COLLAER, Paul, «Notes concernant certains chants espagnols, hongrois, bulgares et géorgiens», *Anuario Musical*, vol. 9, 1954, pp. 153-60.

COPLAN, David B., «Ethnomusicology and the Meaning of Tradition» in *Ethnomusicology and Modern Music History* (eds.: Stephen Blum, Philip V. Bohlman, Daniel M. Neuman), Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991, pp. 35-48.

COROMINAS, Joan (ed.), *Libro de buen amor*, Madrid, Gredos, 1973 (reimp.).

CORRIENTE, Federico, SAÉNZ-BADILLOS, A., (eds.), *Poesía estrofica. Actas del primer congreso internacional sobre poesía estrofica árabe y hebrea y sus paralelos romances (Madrid, diciembre de 1989)*, Madrid, Universidad Complutense-ICMA, 1991.

CORRIENTE, Federico:

- «El cejel dentro de la poesía estrofica andalusí y su relación con el Muwashshah y su Xarja» in *Música y poesía*, (coord.: Reynaldo Fernández Manzano, Emilio Santiago Simon), Granada, Fundación El Legado Andalusi, 1995, pp. 165-80.
- «Le strophisme dans les zajals et les muwaxxahs d'al-Andalus» in *Les formes fixes dans la poésie du Moyen Âge roman (1100-1500) - Atalaya* (nº monográfico), vol. 8, 1997, pp. 73-88.

COWDERY, James R., «A Fresh Look at the Concept of Tune Family», *Ethnomusicology*, vol. 28 nº 3, 1984, pp. 495-504.

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep, «Algunas monodías medievales y sus interrelaciones con melodías tradicionales catalanas», *Nassarre – Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 19, 2003, pp. 177-194.

CUESTA, Ismael Fernández de la:

- «Cantigas de Santa María» in *História de la música española*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 294-306.
- «Los elementos melódicos en las Cantigas de Santa María» in *Revista de Musicología*, vol. 7, 1984, pp. 1-44.
- «Alfonso X, El rey trovador» in *Alfonso X y Ciudad Real: Conferencias pronunciadas con motivo del VII Centenario de la muerte del Rey Sabio, 1284-1984* (eds.: Luís Rafael Villegas Díaz e outros), Ciudad Real, Comisión Municipal de Cultura, 1986, pp. 69-77.
- «La música en la lírica castellana durante la Edad Media» in *Actas del Congreso Internacional 'España en la Música de Occidente'*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música-Ministério de Cultura, vol. 1, 1987, pp. 34-43.
- «Les traits d'acuité et de longueur dans le traitement musical de l'accent rythmique des 'Cantigas de Santa María'», *Revue de Musicologie*, vol. 73, 1987, pp. 83-98.
- «Las Cantigas de Santa María. Replanteamiento musicológico de la cuestión», *Revista de Musicología*, vol. 10 nº 1, 1987, pp. 15-37.

- «Relectura de la teoría de Julián Ribera sobre la influencia de la música árabe andaluza en las Cantigas de Santa María y en las canciones de los trovadores, troveros y minnesingers», *Revista de Musicología*, vol. 16 nº 1, 1993, pp. 385-95.
- «Las 'Cantigas de Santa María'. La música y su interpretación» in *El Scriptorium Alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'* (eds.: Jesús Montoya Martínez, Ana Domínguez Rodríguez), Madrid, Editorial Complutense, 1999, pp. 347-59.
- «Claves de retórica musical para la interpretación y transcripción del ritmo de las Cantigas de Santa María» in *Literatura y Cristandade. Homenaje al Prof. Jesús Montoya (con motivo de su jubilación): estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica* (eds.: Manuel Alonso García José, María Luisa Dañobeitia Fernández, Antonio Rafael Rubio Flores), Granada, Editorial Universidad de Granada, 2001, pp. 685-718. Publicado también en: *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, vols. 10-11, 2003-2004, pp. 19-54.

CUNNINGHAM, Martin G., *Alfonso X, o Sábio: Cantigas de Loor*, Dublin, University College Dublin Press, 2000.

CUNHA, Celso Ferreira, *Estudos de versificação portuguesa do séc. XIII ao XVI*, Paris, Centro Cultura Português, 1982, pp. 81-82, 166-68.

DISALVO, Santiago:

- «Adán de San Víctor y las 'sequentiae' en las 'Cantigas de Santa María' del Rey Sabio», *Letras. Studia Hispanica Medievalia VI*, vols. 48-49, 2003-2004, pp. 36-43.

- «Adam vetus tandem laetus novum promat canticum: Adán de San Victor y la 'novedad' del canto victorino en la lírica mariana medieval» in *V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, 5 al 7 de octubre de 2011, La Plata, Argentina*, 2011, pp. 1-10  
<[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1227/ev.1227.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1227/ev.1227.pdf)>  
[accedido a 29/1/2018].

DOBSZAY, László, «The Debate about the Oral and Written Transmission of Chant», *Revista de Musicología*, vol. 16, 1993, pp. 706-29.

DUFFELL, Martin J.:

- «The Romance Hendecasyllable: An Exercise in Comparative Metrics», (Tese de Doutoramento), London, University of London - Queen Mary and Westfield College, 1991.
- «The Metric Cleansing of Hispanic Verse», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 76, 1999, pp. 151-68.

DUTTON, Brian:

- «Los Cancioneros del siglo XV: Problemas de su estudio» in *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas - Universidad de Salamanca* (ed.: Eugenio de Bustos), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 435-44.
- *El Cancionero del Siglo XV c. 1360-1520*, Biblioteca Española del Siglo XV – Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols., 1990.

ELMES, Chris:

- *Cantigas d'amigo and Llibre vermell: A performing edition of two medieval spanish manuscripts transcribed by Chris Elmes*, Edinburgh, Gaïta, 2003 (2<sup>a</sup> edição: 2006).
- *Cantigas de Santa Maria of Alfonso X el Sabio: A Performing Edition*, Edinburgh, Gaïta, 4 vols., 2004-13.

ELSCHEK, Oskár, «Ideas, Principles, Motivations and Results in Eastern European Folk-Music Research» in *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology* (eds.: Bruno Nettl, Philip V. Bohlman), Chicago, Chicago University Press, 1991, pp. 91-109.

ETZION, Judith, WEICH-SHAHAK, Susana:

- «The Spanish and the Sephardic Romances: Musical Links», *Ethnomusicology*, vol. 32 nº 2, 1988, pp. 1-37.
- «The Music of the Judeo-Spanish Romancero: Stylistic Features», *Anuario Musical*, vol. 43, 1988, pp. 221-55.

FÁLVY, Zoltán:

- «La Cour d'Alphonse le Sage et la musique européenne», *Studia musicologica*, vol. 25, 1983, pp. 159-70.
- *Mediterranean Culture and Troubadour Music*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986.

FASSLER, Margot, *Gothic song: Victorine sequences and Augustinian reform in twelfth-century Paris*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2011 (2<sup>a</sup> ed.).



FERREIRA, Manuel Pedro:

- *O som de Martin Codax*, Lisboa, UNISYS - Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.
- «Spania versus Spain in the Cantigas de Santa María» in *Actas del Congreso Internacional 'España en la Música de Occidente' celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, 'Año Europeo de la Música'*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, 2 vols., pp. 109-11.
- «Some Remarks on the Cantigas», *Revista de Musicología*, vol. 10 nº 1, 1987, p. 116. [separata]
- *Cancioneiro da Biblioteca Publica Hortensia de Elvas - Edição facsimilada*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1989.
- «Bases para la transcripción: el Canto gregoriano y la notación de las Cantigas de Santa María» in *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. 2, 1993, pp. 573-620.
- «The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence», *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, vol. 6, 1994, pp. 58-98, (reimp. vol. 6, 1995).
- «The Layout of the Cantigas: a Musicological Overview» in *Galician Review*, vol. 2, 1998, pp. 47-61.
- «A música das cantigas galego-portuguesas: balanço de duas décadas de investigação (1977-1997)» in *Ondas do Mar de Vigo*, Birmingham, Seminário de Estudos Galegos, 1998, pp. 58-71.
- «The Influence of Chant on the *Cantigas de Santa Maria*» in *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, vols. 11-12, 1999-2000, pp. 29-40.

- «Andalusian Music and the *Cantigas de Santa Maria*» in *Cobras e Som. Papers from a Colloquium on the Text, Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*, Oxford, Legenda, 2000, pp. 7-19.
- «Iberian Monophony» in *A Performer's Guide to Medieval Music* (ed. Duffin, Ross W.), Bloomington, Indiana University Press, 2000, pp. 144-57.
- «Afinidades musicais: as cantigas de loor e a lírica profana galego-portuguesa» in *Memória dos Afectos – Homenagem da Cultura Portuguesa a Giuseppe Tavani*, Lisboa, Colibri, 2001, pp. 187-205.
- «Indícios de contactos poético-musicais entre a cultura trovadoresca e a cultura árabo-andalusa», *Xarajīb: Revista do Centro de Estudos Luso-Árabes*, vol. 2, 2002, pp. 107-113.
- «Rondeau and virelai: the music of Andalus and the Cantigas de Santa Maria», *Plainsong and Medieval Music*, vol. 13 nº 2, 2004, pp. 127-40.
- «Alfonso X, compositor» *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, vol. 5, 2006-2007, pp. 117-38.
- «A propósito de una nueva lectura de la música de las Cantigas de Santa María», *Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes*, vol. 5, 2006-2007, pp. 307-15.
- *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular, vol. 1: Música palaciana*, Lisboa, Imprensa Nacional - Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- «Jograís, contrafacta, formas musicais: cultura urbana nas Cantigas de Santa Maria», *Alcanate: Revista de Estudio Alfonsíes*, vol. 8, 2012-2013, pp. 48- 49.
- «Editing the 'Cantigas de Santa Maria': Notational Decisions», *Revista Portuguesa de Musicologia - Nova Série*, vol. 1 nº 1, 2014, pp. 33-52.
- «Paródia e 'contrafactum': em torno das cantigas de Afonso X, o Sábio» in *Cantigas Trovadorescas da Idade Média aos nossos dias*, Lisboa, IEM – Instituto de Estudos Medievais, Coleção Estudos, 2014, pp. 19-43.

- «The Periphery Effaced: The Musicological Fate of the 'Cantigas'» in *'Estes Sons, esta Linguagem'. Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, Leipzig, CESEM-Gudrun Schröder Verlag, 2015, pp. 23-39.
- «Rythmic paradigms in the 'Cantigas de Santa Maria': French versus Arabic precedent», *Plainsong and Medieval Music*, vol. 24 nº 1, Abril 2015, pp. 1-24.
- «The Medieval Fate of the Cantigas de Santa Maria: Iberian Politics Meets Song», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 69 nº 2, 2016, pp. 295-353.

FERREIRA, Manuel Pedro (direcção), *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, Lisboa, CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 3 vols. (vol. I – Códice de Toledo, vol. II – Códice rico, vol. III – Códice dos músicos, 2017, edição bilingue (PT-EN), <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>>.

FIORENTINO, Giuseppe:

- *Música Española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación* (tese de doutoramento), Granada, Facultad de Filosofía y Letras - Departamento de Historia del Arte y Música/Universidad de Granada, 2009.
- *"Folía". El origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita*, Kassel, Reichenberger, 2013.

FRENK, Margrit:

- *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, México, El Colegio de Mexico - Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1971 (1ª edição).

- «Permanencia folklórica del villancico glosado» in *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas (celebrado en Salamanca, agosto de 1971)* (ed.: Bustos Tovar), Salamanca, Consejo general de Castilla y León, Universidad de Salamanca, vol. 1, 1982, pp. 537-44; *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, Vol. 29 nº 2, 1980, pp. 404-411.
- «Romances y villancicos en la Nueva España del siglo XVI (El testimonio de González de Eslava)» in *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, Madrid, Porrúa, vol. 2, 1990, pp. 323-332.
- «El manuscrito poético, cómplice de la memoria», *Edad de Oro*, vol. 12, 1993, pp. 109-117.
- «Sobre los cantares populares del 'Cancionero Musical de Palacio'», *Anuario de Letras*, vol. 35, 1997, pp. 215-35.

GALÁN BERGUA, Demetrio, «Origen, historia y evolución de la jota» in *El libro de la jota aragonesa*, Zaragoza, s.e., 1966; pp. 75-104.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel, «La política internacional de Portugal y Castilla en el contexto peninsular del tratado de Alcañices: 1267-1297. Relaciones diplomáticas y dinásticas», *Revista da Faculdade de Letras*, vol. 15 nº 2, 1998, pp. 901-43.

GARCIA MATOS, M., «Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado 'De Musica libri septem'», *Anuário Musical*, vol. 18, 1963, pp. 67-84.

GARCÍA MERCADAL, José, *La jota aragonesa*, Madrid, Taurus, 1963, pp. 23-28, 59-67, 96-104.

GENTIL, Pierre Le,

- *La poésie lyrique espagnole et portuguese à la fin du Moyen Age*, Rennes Plihon, 2 vols., 1948-52.
- *Le virelai et le villancico: le problème des origines arabes*, Paris, Société d'Éditions "Les Belles Lettres", 1954.

GERSON-KIWI, Edith, «On the Musical Sources of the Judaeo-Hispanic 'Romance'», *The Musical Quarterly*, vol. 50 nº 1, Jan. 1964, pp. 31-43.

GÓMEZ-BRAVO, Ana M., «Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista castellana», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 76 nº 2, pp. 169-187.

GÓMEZ, Emilio García, «Canción famosa "Calvi vi calvi/Calvi aravi"», *Al-Andalus: Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, vol. 21 nº 1, 1956, pp. 1-18.

GOMEZ MUNTANÉ, Maricarmen:

- *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- «El renacer del repertorio lírico español» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. II: *De los Reyes Católicos a Felipe II*, (ed.: Maricarmen Gómez), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 21-161.
- *El Llibre Vermell: Cantos y danzas de fines del Medioevo*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 2017. [Esta publicação é uma edição revista e acrescentada do livro *El Llibre Vermell de Montserrat: Cantos y Danzas s. XIV*, Barcelona, Los libros de la frontera, 1990].

GOMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 8 volumes, 2009.

GONZÁLEZ, Aurelio, «Hacia una caracterización del Romancero rústico de los Siglos de Oro», in *Reflexiones lingüísticas y literarias* (eds.: R. Olea, J. Valender), México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios - El Colegio del México, 1992, tomo 2, pp. 87-112.

*Grande Enciclopédia Portuguesa Brasileira*, Lisboa-Rio de Janeiro, vol. 5, s.d., s.v. «Branca (D.)», p. 22, cols. 1-2.

HOOD, Mantle, «The Reliability of Oral Tradition», *Journal of American Musicological Society*, vol. 12, 1959, pp. 201-09.

HUGHES, David G., «Evidence for the Traditional View of the Transmission of Gregorian Chant», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 40, 1987, pp. 377-404.

HUSEBY, Gerardo V.,

- «Musical Analysis and Poetic Structure in the Cantigas de Santa Maria» in *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke* (coord.: John S. Geary), Madison (Wisconsin) Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, pp. 81-101.
- «The Common Melodic Background of 'Ondas do mar de Vigo' and *Cantiga 73*» in *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music and Poetry . Proceedings of the International Symposium on The Cantigas de Santa Maria on Alfonso X, el Sabio (1221-1284)*, Madison, Seminary of Hispanic Medieval Studies, 1987, pp. 189-202.

- «La delimitación del texto y el contexto: el caso de las Cantigas de Santa María» in *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología* (eds.: Irma Ruiz, Miguel A. García), Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1995, pp. 102-9.
- «El parámetro melódico en las Cantigas de Santa María: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas» in *El Scriptorium Alfonsí: de los libros de astrología a las ‘Cantigas de Santa Maria’*, (coords.: Jesus Montoya Martinez, Ana Dominguez Rodriguez) , Madrid, Editorial Complutense, 1999, pp. 215-70.

JEFFERY, Peter, *Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

JONES, Royston Oscar, LEE, Carolyn R., *Poesía Lírica y Cancionero Musical*, Madrid, Castalia, 1972.

JUAN REY, José, *Danzas cantadas en el Renacimiento Español*, s.l., Sociedad Española de Musicología, 1978.

KATZ, Israel J.:

- «Higinio Anglés and the Melodic Origins of the Cantigas de Santa María: a Critical View» in *Alfonso X of Castile the Learned King (1221-1284). An International Symposium*, Cambridge (Mass.), Department. of Romance Languages and Literatures of Harvard University, 1990, pp. 46-75.
- «Melodic Survivals? Kurt Schindler and the Tune of Alfonso’s Cantiga ‘Rosa das rosas’ in Oral Tradition» in *Emperor of Culture – Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance* (ed.: Robert I. Burns), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990, pp. 159-81.

KLAUK, Stephanie, «Nouveaux aspects du madrigal espagnol», *Revue de musicologie*, vol. 95 nº 2, 2009, pp. 283-98.

LAIRD, Paul R.:

- *Towards a History of the Spanish Villancico*, Warren (Michigan), Harmonie Park Press, 1997, pp. 3-50.
- «The coming of the sacred 'villancico': a musical consideration», *Revista de Musicología*, vol. 15 nº 1, 1992, pp. 139-60.

LANG, Henry Roseman, *Cancioneiro Gallego-Castelhano: The Extant Poems of the Gallego-Castilian Lyric School (1350-1450), Collected and Edited with a Literary Study, Notes, and Glossary, vol I Text, Notes and Glossary*, Nova Iorque, Yale University, 1902.

<<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015005706786;view=1up;seq=167>> [accedido a 25/2/2018]

LOPÉZ ELUM, Pedro:

- «Escritura musical y ritmo en la Edad Media. Las Cantigas de Alfonso X y la influencia de su música», *Revista d'História Medieval*, nº 7, 1996, pp. 243-60.
- *Interpretando la música medieval del siglo XIII: Las Cantigas de Santa María*, Valencia, Publicacions Universitat de València, 2005.

LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS, Santiago, «Notas sobre el 'Miracle de la Sainte Empeeris' de Gautier de Coinci», in *A mi dizen quantos amigos ey: Homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 255-64.



LORENZO GRADÍN, Pilar, «Hiato e sinalefa na lírica profana galego-portuguesa», in *A mi dizen quantos amigos ey: Homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2009, pp. 265-72.

MANZANO, Miguel:

- *La jota como género musical*, Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 437-454.
- «Música de raíz popular en el Cancionero Musical de Palacio?», *Ponencia en el Simposio Musical “El Cancionero de Palacio”, Madrid, 14-16 de diciembre de 1990*, [documento en pdf disponible en: <[http://www.miguelmanzano.com/pdf/MUSICA\\_DE%20RAIZ\\_POPULAR\\_EN\\_EL%20CANCIONERO\\_DE\\_PALACIO.pdf](http://www.miguelmanzano.com/pdf/MUSICA_DE%20RAIZ_POPULAR_EN_EL%20CANCIONERO_DE_PALACIO.pdf) <accedido a 13/7/2017>].
- «Hay raíces populares en las Composiciones de Juan del Encina?», *La Obra Musical de Juan del Encina*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional - Diputación Provincial de Salamanca, 1997, pp. 17-26.

MARULLO, Teresa, «Osservazioni sulle ‘Cantigas’ di Alfonso X e sui ‘Miracles’ di Gautier de Coincy», *Archivum Romanicum*, vol. 18, 1934, pp. 495-539.

MERRIAM, Alan P., «Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective», *Ethnomusicology*, vol. 21 nº 2, 1977, pp. 189-204.

METTMANN, Walter:

- *Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia, 3 vols., 1986.
- *Las cantigas de Santa María de Alfonso El Sabio. Edición facsímil del código II,1,213 de la Biblioteca Nazionale, Florencia*, Madrid, Edilán, 2 vols., 1989-91.

- «Os *Miracles* de Gautier de Coinci como fonte das Cantigas de Santa Maria» in *Estudos Portugueses: Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, pp. 79-84.

MITJANA, Rafael, POPE, Isabel & BAL Y GAY, Jesús, *Cancionero de Upsala*, México, El Colégio de Mexico, 1944.

MOCQUERAU, D. André (ed.), *Paléographie Musicale - XIII - Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris (XIe siècle) Graduel de Saint-Yrieix*, Tournay, Société Saint Jean l'Évangéliste - Desclée & Cia, 1925.

MORAIS, Manuel:

- *Vilancetes, Cantigas e Romances do século XVI*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-Serviço de Música, 1986.
- «Estudo Introdutorio», *A Obra Musical de Juan del Encina*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional - Diputación Provincial de Salamanca, 1997, pp. 27-130.

MORRÁS, María,

- «¿Zéjeles o formas zejelescas? Observaciones para el estudio de un problema de historia literária», *La Corónica*, vol. 17, 1988, pp. 52-75.
- «Fortuna de las formas zejelescas en la poesía castellana», *Les formes fixes dans la poésie du Moyen Âge roman (1100-1500) - Atalaya* (nº monográfico), vol. 8, 1997, pp. 113-34.

MORROS BIENVENIDO, «Nuevas fuentes de El Libro de Buen Amor», *Romance Philology*, vol. 55 nº 2, 2002, pp. 231-60.

MOURE, José Luis, «Sayagués y lengua gauchesca: paralelismos y divergencias en la construcción de un lenguaje especial», *Letras*, vols. 61-62, 2010, pp. 221-30.

NARVÁEZ, Luys de, *Los seys libros del Delphín de musica de cifras para tañer vihuela*, 1538.

OLMOS, Angel M.:

- *La transmission orale de la polyphonie en France et en Espagne pendant le XVème et XVIème siècles: Essai d'interprétations philologiques de la notation de la musique en langue vernaculaire* (tese de doutoramento), Paris, Université Paris IV-Sorbonne, Junho de 2006.
- «En torno al Cancionero Musical de Palacio y cancionero Musical de Segovia. Análisis de su origen y utilidad», *Nassarre – Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 28, 2012, pp. 43-66.

O'NEILL, Mary, *Courtly Love Songs of Medieval France: Transmission and Style in the Trouvère Repertoire*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

OROZ, Francisco J., «Melodie provenzali nelle 'Cantigas de Santa Maria'», *Text-Etymologie. Festschrift für H. Lausberg zum 75 Geburtstag*, Stuttgart, Franz Steiner, 1987, pp. 134-147.

PACHOLCZYK, Jozef M.:

- «The Relationship Between the Nawba of Morocco and the Music of the Troubadours and Trouvères», *The World of Music*, vol. 25, 1983, pp. 5-6.
- «Early Arab Suite in Spain: An Investigation of the Past through the Contemporary Living Traditions» *Revista de Musicología*, vol. 16 nº 1, 1993, pp. 358-66.

PARKINSON, Stephen:

- «False Refrains in the 'Cantigas de Santa Maria'», *Portuguese Studies*, vol. 3, 1987, pp. 21-55.
- «Rules of Elision and Hiatus in the Galician-Portuguese Lyric: The View from the 'Cantigas de Santa Maria'», *La Corónica*, vol. 34 nº 2, 2006, pp. 113-33.
- «Concurrent Patterns of Verse Design in the Galician-Portuguese Lyric» in *Proceedings of the Thirteenth Colloquium*, (ed. Jane Whetnall & Alan Deyermond), London, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, Department of Hispanic Studies – Queen Mary /University of London, 2006, pp. 19-38.
- «Métrica acentual nas cantigas de amigo» in *Do canto à escrita: novas questões em torno da Lírica Galego-Portuguesa - Nos cem anos do Pergaminho Vindel* (eds.: Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira), Lisboa, Instituto Estudos Medievais/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2016, pp. 29-42.

PEDRELL, Felipe, *Cancionero musical popular español*, Barcelona, Editorial de Música Boileau, 3 vols., 1918 (1958, reimp. 2003).

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Obra Completa de Juan del Encina*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.

PLA SALES, Roberto, *Cantigas de Santa María, Alfonso X el Sabio: Nueva transcripción integral de su música según la métrica latina*, Madrid, Música Didáctica, 2001.

PLENCKERS, Leo J.,

- «Les rapports entre le muwashshah algérien et le virelai du moyen âge» in *The Challenge of the Middle East: Middle Eastern Studies at the University of Amsterdam*, Amsterdam, University of Amsterdam, 1982, pp. 91-111.
- «A Pattern Recognition System in the Study of the 'Cantigas de Santa María'» in *Musical Grammars and Computer Analysis* (eds.: M. Baroni, L. Callegari), Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki, 1984, pp. 59-69.
- «The Cantigas de Santa María and the Moorish Muwashshah: Another Way of Comparing their Musical Structures» in *Revista de Musicología*, vol. 16 nº 1, 1993, pp. 354-7.

POLÍN, Ricardo:

- *A poesía lírica galego-castelá (1350-1450)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela-Biblioteca de Divulgación, 1994.
- *Cancioneiro Galego-Castelán (1350-1450): 'Corpus' lírico da decadencia*, La Coruña, Seminario de Estudos Galegos, 1997.

POPE, Isabel:

- «Musical and Metrical Form of the *Villancico*», *Annales Musicologiques*, vol. 2, 1954, pp. 196-199.
- «The Secular Composition of Johannes Cornago. Part I», in *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958-1961, vol. 2, pp. 689-700.

PRECIADO, Dionisío:

- «La canción tradicional española en las 'Ensaladas' de Mateo Flecha el Viejo», *Revista de Musicología*, vol. 10, 1987, pp. 459-488.
- «Veteranía de algunos ritmos 'Aksak' en la música antiga española», *Anuario Musical*, vols. 39-40, 1984-5, pp. 189-215.
- «Pervivencia de una melodía de las Cantigas en el 'Cancionero Musical de Palacio'» in *Actas del Congreso Internacional 'España en la Música de Occidente' celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, 'Año Europeo de la Música'*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 95-99.

RAIMUNDO, Nuno de Mendonça Freire Nogueira, *O cancioneiro musical de Paris: Uma nova perspectiva sobre o manuscrito F-Peb Masson 56*, (tese de mestrado), Lisboa, Departamento de Ciências Musicais - NOVA FCSH, 2 vols., 2017.

RANKIN, Susan, «Ways of Telling Stories» in *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes* (ed.: Graeme M. Boone), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Department of Music, 1995, pp. 47-71.

REES, Owen, «Manuscript Lisbon, Biblioteca Nacional, CIC 60: the Repertoires and their Context», *Revista Portuguesa de Musicologia*, vols. 4-5, 1994-1995, pp. 53-93.

REYNAUD, François, *Le Chansonnier Masson 56 (XVI<sup>e</sup> siècle) de la Bibliothèque des Beaux-Arts de Paris* (tese de doutoramento), Poitiers, Université de Poitiers, 1968, 2 vols.

RIBERA, Julian:

- *La Musica de Las Cantigas : Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotograficas del texto y transcripcion moderna*, Madrid, Real Academia Española, 1922.
- *La musica arabe y su influencia en la española*, Madrid, Mayo de Oro, 1985, (1927).
- «La música de la jota en el siglo XIII en ‘Las Cantigas de Alfonso el Sabio’» in *La música de la jota aragonesa. Ensayo histórico*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1928, pp. 99-113. [reimp. Librería Certeza, Zaragoza, 2003].
- «La Música Andaluza antigua y su influencia» in *Boletín Musical*, Córdoba, ano II - n°14, 1929, pp. 1-4.
- «La musica andaluza es la clave para interpretar los manuscritos de las Cantigas del Rey Sábio y del los trovadores, troveros y minnesingers» in *La musica arabe y su influencia en la española*, Madrid, Mayo de Oro, 1985, pp. 177-89. [reimp.: Valencia, Pre-textos, 2000, pp. 193-203.]
- «Valor de la música de las Cantigas» in *La musica arabe y su influencia en la española*, Valencia, Pre-textos, 2000, pp. 37-48.

ROMEU FIGUERAS, José:

- «La poesia popular en los Cancioneros Musicales españoles de los siglos XV e XVI?», *Anuário Musical*, vol. 4, 1949, pp. 57-91.
- *La música en la corte de los Reyes Católicos*, Barcelona, Consejo Superior Investigaciones Científicas - Instituto Español de Musicología, vol. 4 em 2 Tomos, 1965
- «La cançó popular nadalenca, font d'un misteri dramàtic de tècnica medieval» in *Poesia popular i literatura*, Barcelona, Curial, 1974, pp. 73-100.

ROS-FÁBREGAS, Emilio :

- *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Editions*. (Volumes I and II), tese de doutoramento, New York, Graduate Faculty in Music-City University of New York, 1992.
- «Manuscripts of Polyphony from the Time of Isabel and Ferdinand» in *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs* (ed.: Tess Knighton), Leiden, E. J. Brill, 2017, pp. 404-68.

ROSSELL MAYO, Antoni:

- «Las *Cantigas* de Santa María (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica» in *Literatura y Cristiandad. Homenaje al Prof. Jesús Montoya (con motivo de su jubilación): estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica*, (coords.: Manuel José Alonso García, Maria Luisa Dañobeitia Fernandez, Antonio Rafael Rubio Flores), Granada, Editorial Universidad de Granada, 2001, pp. 403-12.
- «L'intermelodicità come giustificazione delle imitazioni metriche nella lirica trobadorica» in *Vettori e percorsi tematici nel mediterraneo romanzo* (ed.: Fabrizio Beggato, Sabina Marinetti), Roma, Ed. Rubbettino, 2002, pp. 33-42.
- «Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese» in *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003, pp. 167-222.
- *Literatura i música a l'edat mitjana: Lírica*, Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals, 2004.



- «La composición de las ‘Cantigas de Santa María’: Modelos e imitaciones», in *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*. Barcelona, 28-31 de maio de 2003 (eds.: Helena González Fernández, María Xesús Lama López), Barcelona, Ediciós do Castro-AIEG/Filoloxía Galega – Universitat de Barcelona, 2007, pp. 1233-44. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=328977>> [accedido a 6/12/2017].

ROSSI, Germán, DISALVO, Aníbal Santiago:

- «La cantiga IIIa de las Fiestas de Santa María ("Tod ' a queste mund ' a loar deveria") y la secuencia Novis cedunt vetera: Filiaciones textuales y musicales entre las Cantigas de Santa María y el Códice de Las Huelgas», *Olivar*, vol. 11, 2008, pp. 13-26.
- «El trovador y la rosa: Huellas de las ‘chansons’ marianas Gautier de Coinci en las ‘Cantigas de Santa María’ de Alfonso X», *Medievalia*, vol. 41, 2009, pp. 42-59.

RUBIO, Samuel, *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Cuenca, Instituto de Musica Religiosa de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1979, pp. 21-54.

RUIZ, Juan, «La difícil transición hacia el Renacimiento» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. I: De los orígenes hasta c. 1470* (ed.: Maricarmen Gómez), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 319-65.

SAGE, Jack, «A New Look and at Humanism in 16th-Century Lute and Vihuela Books», *Early Music*, vol. 20 nº 4, 1992, pp. 633-41.

SALINAS, Francisco, *Siete libros sobre la musica*, (ed. Ismael Fernández de la Cuesta), Madrid, Alpuerto, 1983, p. 591 (Livro VI Cap. XIII). Na edição original: *De musica libri septem*, Salamanca, 1577, pp. 338-9.

SAINT AMOUR, Mary Paulina de, *A Study of the Villancico up to Lope de Vega: its Evolution from Profane to Sacred Themes, and Specifically to the Christmas Carol*, Washington (D.C.), The Catholic University of America Press, 1940.

SÁNCHEZ ROMERALO, António, *El villancico (Estúdios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969.

SAWA, George Dimitri, *Rhythmic Theories and Practices in Arabic Writings to 339AH/950 CE.: Annotated Translations and Commentaries*, Ottawa, The Institute of Medieval Music, 2009.

SCHLAGER, Karl-Heinz:

- *Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien aus Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts, ausgenommen das ambrosianische, alt-römische und alt-spanische*, München, Walter Ricke, 1965.
- *Alleluia-Melodien I bis 1100*, Kassel, Monumenta Monodica Medii Aevi, 7 vols., 1968.

SCHNEIDER, Marius:

- «À propósito del influjo árabe: ensayo de etnografía musical de la España medieval», *Anuario Musical*, 1946, vol. 1, pp. 31-141.
- «Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palácio?», *Anuário Musical*, vol. 8, 1953, pp. 177-192.

- «Un villancico de Alonso de Mudarra procedente de la música popular granadina», *Anuário Musical*, vol. 10, 1955, pp. 79-83.
- «Studien zur Rhythmik Im “Cancionero de Palacio”» in *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científica, vol. 2, 1958-1961, pp. 833-41.

SERNA, J. Hernandez, «Las Cantigas CCCLXXV y CCCLVII [sic: CSM 377] de Alfonso el Sabio (Anotaciones históricas, filológicas y artísticas)», *Estudios románicos*, vol. 2, 1980, 135-83.

SEROUSSI, Edwin, «Catorce canciones en romance como modelos de poemas hebreos del siglo XV», *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos, Sefardíes y de Oriente Próximo*, vol. 65 nº 2, pp. 385-411.

SEVERIN, Dorothy, «Política y poesía en la corte de Isabel la Católica» in *Dejar Hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva* (ed.: Pedro Manuel Piñero Ramírez), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 239-48.

SHERRILL, William Manning, *The Gradual of St . Yrieix in Eleventh-Century Aquitaine* (tese de doutoramento), Austin, University of Texas, 2011.

SPANKE, Hans, RAYNAUD, Gaston, *Bibliographie des Altfranzösischen Liedes: Neu Bearbeitet und Ergänzt – Erster Teil*, Leiden, E. J. Brill, 1980.

SUBIRÁ, José, «El villancico literario-musical. Bosquejo histórico», *Revista de Literatura*, vol. 22, 1962, pp. 5-27.

TÁULER, Álvaro Bustos, *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: el 'Cancionero' de 1496* (tese de doutoramento), Madrid, Facultad de Filología - Universidad Complutense de Madrid, 2010.

TOMASSETTI, Isabella, *Mil cosas tiene el amor: El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 2008.

TOPSFIELD, L. T., «Raimon de Miraval and the Art of Courtly Love», *The Modern Language Review*, vol. 51 nº 1, 1956, pp. 33-41.

TREITLER, Leo:

- «Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant», *The Music Quarterly*, vol. 60, 1974, pp. 333-72.
- «Communications», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 41, 1988, pp. 566-75.

TYSSENS, M., «Recherches pour une typologie de la reprise» in *Les formes fixes dans la poésie du Moyen Âge roman (1100-1500) - Atalaya* (nº monográfico), vol. 8, 1997, pp. 151-70.

VALLÍN, Gema, «Hacia uan nueva experiencia poética: los últimos trovadores gallego-portugueses» in *Convivio - Cancioneros peninsulares* (eds.: Vicente Beltrán, J. Paredes), Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 235-49.

VALVERDE, José Filgueira, «Poesia de santuarios», *Compostellanium*, vol. 3, 1958, pp. 271-86.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *Cancioneiro da Ajuda, Edição criticada e comentada*, s.l., Max Niemeyer, 2 vols., 1904.

VLECK, Amelia E. Van, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley (California), University of California Press, 1991.

VOT, Gérard Le, LUSSON, Pierre & ROUBAUD, Jacques, «La conveniencia del testo y de la melodía en la canción de los trovadores», *Revista de Musicología*, vol. 7 nº 1, pp. 45-72.

WENDLAND, John, «"Madre non mi far Monaca": The Biography of a Renaissance Folksong», *Acta Musicologica*, vol. 48 nº 2, 1976, pp. 185-204.

WERF, Hendrik Van Der, «Accentuation and Duration in the Music of the Cantigas de Santa Maria» in *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music and Poetry proceedings of the International Symposium on The Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221-1284)*, Madison, Seminary of Hispanic Medieval Studies, 1987.

WILLIS, Raymond S. (ed.), *Libro de buen amor*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1972.

WULSTAN, David:

- «Contrafaction and Centonization in the Cantigas de Santa Maria», *Cantigueiros*, vol. 10, 1998, pp. 85-109.
- *The Emperor's Old Clothes: The Rhythm of Mediaeval Song*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 2001.

ZWARTJES, Otto, «Unweiplich müss ich klagen: De zéjeles y estrofas zejelescas en la tradición lírica de los Minnesinger y las formas estróficas andalusíes», *Les formes fixes dans la poésie du Moyen Âge roman (1100-1500)* - Atalaya (nº monográfico), vol. 8, 1997, pp. 89-112.

## Anexos

## Anexo 1 - Lista repertório de *trouvères*

| Título canção         | Autor(es)<br>[atribuição por Raynaud]  | Fontes musicais<br>(folio)   | Incidências | Numeração<br>Raynaud/<br>Spanke |
|-----------------------|--|--|-------------|---------------------------------|
| La douce vois         | Chastelain de Couci  | M(54), A(154), K(99), X(71), P(33), V(76), O(74), T(157)                             | 12          | 40                              |
| Pensis d'amours       | Gace Brulé   | M(29), a(19), K(88), N(34), X(64), P(26º), V(41), O(98), L(60), U(32º), T(165)       | 12          | 187                             |
| Mout m'est bele       | Chastelain de Couci (M, a, A, K, X, P), Roi de Navarre (R)                               | M(54), a(14), A(155), K(96), X(69), P(31), V(75), O(82), R(37), L(63), U(4), T(156)  | 14          | 209                             |
| Fine amours et bone   | Pierre de Molins (M), Chastelain de Couci (a, A), Gace Brulé (K, N, X, P, V, O, R, L, U) | M(43), a(12), A(153), K(74), N(26), X(55), P(14), V(114), O(54), R(37), L(54), U(42) | 13          | 221                             |
| Encor a si grant      | Moniot (M, a), Gace Brulé (K, N, X, P)   | M (119), a [47], K(76), N(27), X(57), P(15), V(36), O(50), L(55), U(116º), T(119)    | 12          | 242                             |
| Fueille ne flour      | Roi de Navarre   | M(69), a(5), K(52), N(12), X(36), V(27), O(53), R(45), B(1), U(121º), T(17)          | 13          | 324 [=329]                      |
| Dame, merci, une rien | Roi de Navarre   | M(67), a(137), A(139), K(33), X(37), V(17),  | 12          | 335                             |



|                            |  |  |    |                |
|----------------------------|--|--|----|----------------|
|                            |  | O(37), T(15)   |    |                |
| De bone<br>Amour           | Roi de Navarre   | M(68 e 12), a(6),<br>K(49), N(13), X(32),<br>P(50), V(25),<br>O(38), R(43), B(2),<br>Z(7), U(122º),<br>T(17) | 15 | 407            |
| Li plusour ont<br>d'Amours | Gace Brulé (M,<br>T, a, K, N, X, P),<br>Chast. de Couci<br>(R) | M(26), a(18),<br>K(80), N(30), X(59),<br>P(24º), V(37),<br>O(71), L(57), R(35),<br>U(43), T(162)             | 13 | 413            |
| Bien doit<br>chanter       | Blondel  | M(139), a(89),<br>K(112), N(41),<br>X(79), P(40), V(106<br>e 115), R(125),<br>U(11), T(88)                   | 12 | 482            |
| Cil qui d'amour            | Gace Brulé   | M(34), K(55),<br>N(816), X(44), P(1),<br>V(28), O(26),<br>R(113), L(48),<br>U(55)                            | 13 | 565 [=567]     |
| Comencement<br>de douce    | Gautier<br>d'Espinou (M),<br>Chast. De Couci<br>(K, N, X)      | M(178), K(94),<br>N(39), X(68),<br>P(153), V(74),<br>O(28), L(63), U(51)                                     | 12 | 590<br>[=1328] |
| De bien amer               | Gace Brulé   | M(25), K(59),<br>N(18), X(46), P(2),<br>V(29), O(39), L(49),<br>U(14), T(161)                                | 12 | 643            |
| Merci clamant              | Chastl. Couci  | M(53), a(15),<br>A(155), K(104),<br>X(74), P(37), V(78),<br>O(82), R(122),<br>U(42º), T(155)                 | 13 | 671<br>[=1823] |
| A vous, amant              | Chastl. Couci  | M(52), a([9]),<br>A(153), K(107),<br>X(76), P(39), V(80),<br>O(4), R(119),<br>U(19), T(155)                  | 12 | 679            |
| Je chantasse<br>volentiers | Chastl. Couci  | M(52), a(12),<br>A(153), K(105),<br>X(75), P(37), V(79),   | 12 | 700            |

|                      |   |   |    |               |
|----------------------|---|---|----|---------------|
|                      |   | O(62), U(5), T(154)   |    |               |
| Tant ai Amours       | Roi de Navarre  | M(74), a(8),<br>A(152), K(47),<br>N(13), X(36), P(47),<br>V(24), O(137),<br>R(44), Z(2), B(1)   | 15 | 711           |
| Tuit mi desir        | Roi de Navarre  | M(66 e 10), a(7),<br>K(51), N(15), X(33),<br>P(50), V(26),<br>O(80), R(2), Z(3),<br>B(1), U(119 <sup>o</sup> e<br>121 <sup>o</sup> ), T(10) | 16 | 741 [=991]    |
| Ne me sont<br>pas    | Guillaume le<br>Vinier (a), Gace<br>Brulé (K, N, X, P)                        | a(33), K(66), N(22),<br>X(51), P(8), V(33 <sup>o</sup> ),<br>O(86), U(98 <sup>o</sup> )   | 12 | 787           |
| Li nouviaus<br>tens  | Chastl. Couci   | M(53), a(13),<br>A(155), K(95),<br>X(69), P(30), V(75),<br>L(62), O(73),<br>R(129), U(38),<br>T(155)  | 14 | 985<br>[=986] |
| De bone<br>Amour     | Gace Brulé  | M(31), a(20),<br>K(79), N(29), X(58),<br>V(37), O(41),<br>R(84), L(56), U(10),<br>T(167)  | 15 | 1102          |
| Ahi, Amours          | Conon (de<br>Bethune) (M, a,<br>R), Chastl. Couci<br>(N, X, P)                | M(46), a(23),<br>K(93), N(39), X(67),<br>P(29), V(74),<br>O(90), R(40),<br>T(100)   | 14 | 1125          |
| S'onques nus<br>hom  | Hugue de Bregy<br>(M, a, A),<br>Chastl. Couci (K,<br>X, P), Roi de<br>Navarre | M(16a), a(26),<br>A(158), K(106),<br>X(75), P(38), V(79),<br>O(131), R(123),<br>U(99 <sup>o</sup> ), T(103)                                 | 18 | 1126          |
| Quant je plus<br>sui | Blondel   | M(137), a([99]),<br>K(109), N(40),<br>X(77), V(114),<br>O(112), R(119),<br>Z(8), U(12), T(86)   | 13 | 1227          |
| Chanter me fet       | Pierre de<br>Molins (M).  | M (43), a(22),<br>A(159), K(376),   | 15 | 1429          |

|                       |   |   |    |                 |
|-----------------------|---|---|----|-----------------|
|                       | Pierre de Molaines (a, A), Gace Brulé (N), Piere de Mollins   | X(242), N(37), V(104), O(24), U(11), T(151)   |    |                 |
| J'ai un joli souvenir | Perrin d'Agencourt  | A(96), K(167), N(54), X(112), V(90), O(63), R(154), Z(15(320))                          | 20 | 1470            |
| Li plus se plaint     | Blondel (de Nesle)  | M(137), a(88), K(114), N(44), P(44), V(109), R(54), U(95º), Z(10(314)), T(87)           | 12 | 1495<br>[=1950] |
| Qui bien veut Amours  | Chièvre de Reins (M,T), Robert de Reins (K, N, P), Moniot (R) | M(175), a(102), K(189), N(90), X(134), P(72), O(115), R(28), U(37), T(152)              | 13 | 1655            |
| D'amours qui m'a tolu | Chrestien de Troies (a, R), Gace Brulé (K, N, X, P)           | a(108), K(58), N(17), X(45), P(2 e 154), V(29), R(49), L(49), U(30), T(45)              | 12 | 1664            |
| A la douçor d'esté    | Chastl. Couci (M), Blondel de Nesles (K,N,X), Gace Brulé      | M(56), K(111), N(41), X(78), P(149), V(105), O(2), U(26º), T(158)                       | 14 | 1754            |
| Quant flours et glais | Gace Brulé  | M(37), K(70), N(24), X(53), P(11), V(113), O(109), R(117), L(53), U(8)                  | 12 | 1779<br>[=2119] |
| Quant l'erbe muert    | Gace Brulé  | M(27), K(92), N(36), X(67), P(29º), V(73), O(110 e 123), R(129), L(61), U(101º), T(163) | 13 | 1795            |
| Nus hon ne set d'ami  | Hugues de Bregi, Gace Brulé                                   | M(16a), a[25], A(158), N(74), P(88º), V(96), O(87), R(50), U(172º), T(104)              | 13 | 1821<br>[=1608] |
| Par quel forfait      | Rogier d'Andeli,  | M(170), K(101),   | 15 | 1876a           |

|                         |  |  |    |               |
|-------------------------|--|--|----|---------------|
|                         | Chastl. de Couci, Gace Brulé                     | X(2), P(34), V(77), O(97), R(46), U(41), T(41)   |    | [=1872, 1884] |
| Costume est bien        | Roi de Navarre                                   | M(73 e 10), a(5), K(48), N(13), X(35), P(48), V(24), O(29), R(39), B(3)                      | 12 | 1880          |
| Li plus desconfortés    | Vidame de Chartres, Tibaut de Blason, Gace Brulé | M(8º), a(22º), A(159), K(68), N(23), X(52), P(10), V(34), L(53), U(18), T(106)               | 12 | 1918          |
| Quant li tens           | Gautier de Dargies, Sauvage d'Arras              | M(92), a[14], A(156), K(254), N(124), X(1717), P(113), V(96), R(121), U(123º), T(143)        | 13 | 1969          |
| Encor farai une chançon | Hugue de Bregi                                   | M(17), a(26), K(258), N(126), X(174), P(88º), O(48), R(116), U(7 e 99º), T(104)              | 13 | 2071          |
| Ausi com l'unicorne     | Roi de Navarre, Pierre de Gant                   | M(75), a(7), A(152), K(29), X(26), V(15), O(1), R(38), B(1), Z(2(306)), U(125º), T(13)       | 16 | 2075          |
| Quant la saison         | Vidame de Chartres, Chastl. Couci, Gace Brulé    | M(79, a(21), K(179), N(85), X(128), P(67), V(48), O(6 e 122   9, R(49), B(6), U(23º), T(105) | 14 | 2086          |

## Anexo 2 - Análise acentuação lírica Galego-Castelhana 1350-1450

| Texto<br>(acentuação em monossílabos/<br>secundária em polissílabos a<br><u>sublinhado</u> ; acentuação principal em<br>polissílabos a <b>negrito</b> ) | Métri<br>ca | Grelha acentuação<br>Algarismo simples se for lexical. Acentuações<br>secundárias indicadas com (x) se for<br>monossílabo, [x] se for num polissílabo. |   |   |     |   |   |   |   |  |  |
|---|-------------|--|---|---|-----|---|---|---|---|--|--|
|   |             |  |   |   |     |   |   |   |   |  |  |
| <b>MP4 – 285</b>  |             |  |   |   |     |   |   |   |   |  |  |
|   |             |  |   |   |     |   |   |   |   |  |  |
| Minno amor, dexistes: <u>ai</u> !   | 7           | 1  |   | 3 |     | 5 |   | 7 |   |  |  |
| Venno a ver como vos <u>vai</u> .   | 7           | 1  |   |   | 4   |   |   | 7 |   |  |  |
|   |             |  |   |   |     |   |   |   |   |  |  |
| Minno amor tan garrido,   | 6'          | 1  |   | 3 |     |   | 6 |   |   |  |  |
| firios <b>vuestro</b> marido.   | 7'          |  | 2 |   | 4   |   |   | 7 |   |  |  |
| Venno a ver como vos <u>vai</u> .   | 7           | 1  |   |   | 4   |   |   | 7 |   |  |  |
|   |             |  |   |   |     |   |   |   |   |  |  |
| Minno amor tan loçano,  | 6'          | 1  |   | 3 |     |   | 6 |   |   |  |  |
| firios <b>vuestro</b> velado.   | 6'          |  | 2 |   | 4   |   |   | 7 |   |  |  |
| Venno a ver como vos <u>vai</u> .   | 7           | 1  |   |   | 4   |   |   | 7 |   |  |  |
|   |             |  |   |   |     |   |   |   |   |  |  |
|   |             |  |   |   |     |   |   |   |   |  |  |
| <b>MP4 – 542</b>  |             |  |   |   |     |   |   |   |   |  |  |
|   |             |  |   |   |     |   |   |   |   |  |  |
| Meu naranjedo non ten <b>fruto</b> ,  | 8'          | (1)  |   |   | 4   |   | 6 |   | 8 |  |  |
| mas <b>agora</b> <u>vén</u> .   | 5           | (1)  |   | 3 |     | 5 |   |   |   |  |  |
| No me le <b>toque</b> <b>ninguen</b> !  | 7           | (1)  |   |   | 4   |   |   | 7 |   |  |  |
|   |             |  |   |   |     |   |   |   |   |  |  |
| Meu naranjedo florido,  | 7'          | (1)  |   |   | 4   |   |   | 7 |   |  |  |
| el <b>fruto</b> no l'es <b>venido</b> ,   | 7'          |  | 2 |   | (4) |   |   | 7 |   |  |  |
| mas <b>agora</b> <u>vén</u> .   | 5           | (1)  |   | 3 |     | 5 |   |   |   |  |  |
| No me le <b>toque</b> <b>ninguen</b> !  | 7           | (1)  |   |   | 4   |   |   | 7 |   |  |  |
|   |             |  |   |   |     |   |   |   |   |  |  |
| Meu naranjedo granado,  | 7'          | (1)  |   |   | 4   |   |   | 7 |   |  |  |
| el <b>fruto</b> no l'es <b>granado</b> .  | 7'          |  | 2 |   | (4) |   |   | 7 |   |  |  |
| mas <b>agora</b> <u>vén</u> .   | 5           | (1)  |   | 3 |     | 5 |   |   |   |  |  |
| No me le <b>toque</b> <b>ninguen</b> !  | 7           | (1)  |   |   | 4   |   |   | 7 |   |  |  |
|   |             |  |   |   |     |   |   |   |   |  |  |

|  |    |   |   |     |     |     |     |  |   |  |  |
|--|----|---|---|-----|-----|-----|-----|--|---|--|--|
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |   |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <b>MP4 259</b>   |    |   |   |     |     |     |     |  |   |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |   |  |  |
| Al <b>alva</b> <b>venid</b> , buen <b>amigo</b> ,      | 8' |   | 2 |     |     | 5   |     |  | 8 |  |  |
| al <b>alva</b> <b>venid</b> .                          | 5  |   | 2 |     |     | 5   |     |  |   |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <b>Amigo</b> , el que yo más <b>queria</b> ,           | 9' |   | 2 |     |     |     | (6) |  |   |  |  |
| <b>venid</b> al <b>alva</b> d'el <b>dia</b> .          | 7' |   | 2 |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <b>Amigo</b> , el que yo más <b>amava</b> ,            | 9' |   | 2 |     |     |     | (6) |  |   |  |  |
| <b>venid</b> a la luz d'el <b>alva</b> .               | 7' |   | 2 |     |     | (5) |     |  |   |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <b>Amigo</b> el que yo más <b>queria</b> ,             | 9' |   | 2 |     |     | (5) |     |  |   |  |  |
| <b>venid</b> a la luz d'el <b>dia</b> .                | 7' |   | 2 |     |     | (5) |     |  |   |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <b>Venid</b> a la luz d'el <b>dia</b> ,                | 7' |   | 2 |     |     | (5) |     |  |   |  |  |
| non <b>traiais</b> <b>conpannia</b> .                  | 6' |   |   | 3   |     |     |     |  |   |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <b>Venid</b> a la luz d'el <b>alva</b> ,               | 7' |   | 2 |     |     | (5) |     |  |   |  |  |
| non <b>traigais</b> <b>gran conpanna</b>               | 6' |   |   | 3   |     |     |     |  |   |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <b>PN1 15</b>  |    |   |   |     |     |     |     |  |   |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |   |  |  |
| Ben <b>aja minna</b> <b>ventura</b>                    | 7' |   | 2 |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <u>que</u> <b>perdeu</b> <b>escuridade</b> ,           | 7' |   |   | 3   |     | [5] |     |  |   |  |  |
| <u>que</u> me <b>demostró</b> <b>beldade</b>           | 7' |   |   | [3] |     | 5   |     |  |   |  |  |
| <u>tan</u> <b>acabada</b> e <b>pura</b> .              | 7' |   |   |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <u>Por</u> un <b>naranjal</b> <b>andando</b>           | 7' |   |   | [3] |     | 5   |     |  |   |  |  |
| vi estar <b>donas e donzelas</b> ,                     | 7' |   | 2 | 3   |     | 5   |     |  |   |  |  |
| <b>todas de amor</b> <b>falando</b> ;                  | 7' | 1 |   | (3) |     | 5   |     |  |   |  |  |
| <u>mas</u> a <u>mais</u> <b>fermosa delas</b>          | 7' |   |   | (3) |     | 5   |     |  |   |  |  |
| <u>vi</u> <b>poderosa</b> en <b>cordura</b> ,          | 7' |   |   |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <b>briossa en</b> <b>honestade</b> ;                   | 7' |   | 2 |     | (4) |     |     |  |   |  |  |
| <u>mui</u> grant <b>tenpo ha</b> , en <b>verdade</b> , | 8' |   |   | 3   |     | (5) |     |  | 8 |  |  |
| <u>que</u> non <u>vi</u> tal <b>fermosura</b> .        | 7' |   |   | (3) |     | [5] |     |  |   |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <b>Algunas das</b> que <b>andavan</b>                  | 7' |   | 2 |     | (4) |     |     |  |   |  |  |
| <u>en</u> a <b>orta</b> <b>trebellando</b> ,           | 7' |   |   | 3   |     | [5] |     |  |   |  |  |
| <u>entendi</u> que <u>porfazavan</u>                   | 7' |   |   | 3   |     | [5] |     |  |   |  |  |

|   |    |     |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
|---|----|-----|-----|-----|-----|-----|---|--|--|--|--|
| de <u>mi</u> , que <u>estava</u> <u>mirando</u>           | 7' |     | (2) |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| a mui <u>linda</u> <u>criatura</u> ,                      | 7' |     |     | 3   |     | [5] |   |  |  |  |  |
| <u>deleitossa</u> <u>claridade</u> ,                      | 7' |     |     | 3   |     | [5] |   |  |  |  |  |
| da <u>que</u> la <u>que</u> con <u>bondade</u>            | 7' |     | 2   |     | (4) |     |   |  |  |  |  |
| <u>vence</u> a <u>todas</u> <u>de</u> <u>apostura</u> .   | 7' |     |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>Desque</b> <u>vi</u> que <u>entendian</u>              | 7' |     |     | (3) |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <b>minna</b> <u>grant</u> coita sobeja,                   | 7' | 1   |     | (3) |     | 5   |   |  |  |  |  |
| e que <b>todas</b> <u>enfengian</u>                       | 7' |     |     | 3   |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <b>contra</b> <u>mi</u> con <u>grant</u> enveja,          | 7' | 1   |     | (3) |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>non</u> quis <b>delas</b> <u>aver</u> <u>cura</u>      | 7' | 1   |     | 3   |     | 5   | 6 |  |  |  |  |
| <u>por</u> <u>fogir</u> de <u>fealdade</u> ,              | 7' |     |     | 3   |     | [5] |   |  |  |  |  |
| e fui <u>ver</u> con <u>omildade</u>                      | 7' |     |     | (3) |     | [5] |   |  |  |  |  |
| <u>mui</u> <u>garrida</u> <u>catadura</u> .               | 7' |     |     | 3   |     | [5] |   |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>Por</u> me <u>partir</u> de <u>conquista</u>           | 7' |     |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| <b>fui-me</b> <u>achegando</u> do <u>estava</u>           | 7' | 1   |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| a <u>mui</u> <u>amorosa</u> <u>vista</u> ,                | 7' |     | (2) |     |     | 5   |   |  |  |  |  |
| e <u>vido</u> que <b>triste</b> <u>andava</u> ;           | 7' |     | 2   |     |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>repondio-me</u> <u>con</u> <u>mesura</u>               | 7' | [1] |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>que</u> <u>avie</u> <u>grant</u> <u> piedade</u>       | 7' |     |     | 3   |     |     |   |  |  |  |  |
| de <u>mi</u> , que <u>por</u> <u>lealdade</u>             | 7' |     | (2) |     | (4) |     |   |  |  |  |  |
| <u>sufria</u> <u>tal</u> <u>amargura</u> .                | 7' |     | 2   |     | (4) |     |   |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>Eu</u> fui <b>logo</b> <u>conquistado</u> ,            | 7' |     |     | 3   |     | [5] |   |  |  |  |  |
| si <u>Deus</u> me <b>ponna</b> <u>consello</u> !          | 7' |     | (2) |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| e non <b>vejo</b> <u>por</u> meu <b>grado</b>             | 7' |     |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>otra</u> <u>luz</u> nin <u>otro</u> <u>espello</u> ,   | 7' | 1   |     | (3) |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>sinon</u> su <u>gentil</u> <u>figura</u>               | 7' |     | 2   |     |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>sin</u> <u>ninguna</u> <u>crueidade</u> ,              | 7' |     |     | 3   |     | [5] |   |  |  |  |  |
| <u>que</u> de <u>mia</u> <u>grant</u> <u>soidade</u>      | 7' |     |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <b>muitas</b> <b>vezes</b> <u>he</u> <u>folgura</u> .     | 7' | 1   |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>PN1 18</b>   |    |     |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>Crueldat</u> e <u>trocamento</u>                       | 7' |     |     | 3   |     | [5] |   |  |  |  |  |
| <u>con</u> <u>tristeza</u> <u>me</u> <u>conquiso</u> ,    | 7' |     |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>pois</u> me <b>lexa</b> <u>quen</u> me <b>prisso</b> , | 7' |     |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>ja</u> non <u>sei</u> <u>anparamento</u> .             | 7' |     |     | (3) |     | [5] |   |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |   |  |  |  |  |

|   |    |     |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
|---|----|-----|-----|-----|-----|-----|--|--|--|--|--|
| Non <u>ha</u> grant <b>tenpo</b> pasado                 | 7' |     |     |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>que</u> fui <b>presso</b> en <u>seu</u> poder        | 7' |     |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>de</u> Amor, que <u>por</u> seu <b>grado</b>         | 7' |     |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>me</u> mandó <u>obedesçer</u>                        | 7  |     |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <b>dona</b> de <u>mui</u> grant <b>valia</b> ,          | 7' | 1   |     |     | (4) |     |  |  |  |  |  |
| <u>acabada</u> en <u>cortessia</u> ,                    | 7' |     |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <u>a</u> quen <b>sirvo</b> <u>todavia</u>               | 7' |     |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <u>e</u> loé sin <u>falimento</u> .                     | 7' |     |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>Muitos</b> <u>vi</u> que <u>la</u> <b>servian</b>    | 7' | 1   |     | (3) |     | (5) |  |  |  |  |  |
| e <b>serven</b> e <u>servirán</u> ;                     | 7  |     | 2   |     |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <b>otros</b> <u>vi</u> que <u>maldizian</u> ,           | 7' | 1   |     | (3) |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <u>maldizen</u> e <u>maldirán</u>                       | 7  |     | 2   |     |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <u>a</u> <u>mi</u> <b>porque</b> fui <b>ossado</b>      | 7' |     | (2) |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>de</u> loar su <b>alto</b> <b>estado</b> ;           | 7' |     |     | 3   |     | 5   |  |  |  |  |  |
| <u>mas</u> <b>agora</b> , <u>mal</u> <b>pecado</b> !    | 7' |     |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <b>vejo</b> <b>otro</b> <u>mudamento</u> .              | 7' | 1   |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>Cuido</b> <u>ser</u> , por <u>lealdade</u> ,         | 7' | 1   |     | (3) |     | [5] |  |  |  |  |  |
| de <b>minna</b> <b>sennor</b> ben <b>quisso</b> ,       | 7' |     | 2   |     |     | 5   |  |  |  |  |  |
| mas <b>bejo</b> , por <u>crueidade</u> ,                | 7  |     | 2   |     |     | [5] |  |  |  |  |  |
| mo <u>meu</u> <b>coraçón</b> <b>conquiso</b> .          | 7' |     | (2) |     |     | 5   |  |  |  |  |  |
| poe <u>én</u> <b>maldigo</b> <b>ventura</b>             | 7' |     | (2) |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>a</u> quen <b>obra</b> <u>demesura</u> ,             | 7' |     |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <u>pois</u> tan <b>linda</b> <u>criatura</u>            | 7' |     |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <u>olvidó</u> su <u>alabamento</u> .                    | 7' | [1] |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>Pero</b> grant <b>cuita</b> <b>forçada</b>           | 7' | 1   |     |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| me <u>faz</u> dizer <b>quanto</b> <b>digo</b> :         | 7' |     | (2) |     | 4   | 5   |  |  |  |  |  |
| <u>Deus</u> <u>ensalçe</u> a <b>muito</b> <b>onrada</b> | 7' |     |     | 3   |     | 5   |  |  |  |  |  |
| <u>e</u> <b>confonda</b> o <u>mal</u> <b>amigo</b> !    | 7' |     |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <b>Esto</b> <b>digo</b> <u>eu</u> por <u>quen</u>       | 7  | 1   |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>non</u> <b>deseja</b> <u>o</u> meu <u>ben</u> ;      | 7  |     |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>pois</u> me mal <b>catan</b> por <u>én</u> ,         | 7  |     |     |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <b>morrei</b> sin <u>meresçimento</u> .                 | 7' |     | 2   |     | [4] |     |  |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>PN1 24</b>   |    |     |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>Biva</b> <b>sempre</b> <u>ensalçado</u>              | 7' | 1   |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <u>o</u> <b>amor</b> <u>maravilloso</u> ,               | 7' |     |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |



|   |    |     |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
|---|----|-----|-----|-----|-----|-----|---|--|--|--|--|
| por el <u>qual</u> sin <b>duda</b> oso                  | 7' |     |     | (3) |     | 5   |   |  |  |  |  |
| dezir que so <b>enamorado</b> .                         | 7' |     | 2   |     |     | [5] |   |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>Amor</b> , <b>Esforço</b> e <b>Ventura</b>           | 7' |     | 2   |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| <u>en</u> <b>concordia</b> <u>sin</u> <b>errança</b> ,  | 7' |     |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <b>todos</b> <u>tres</u> con <u>grant</u> <b>mesura</b> | 7' | 1   |     | (3) |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>guarnesçeron</u> <b>minna</b> <b>lança</b> ;         | 7' | [1] |     | 3   |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <b>Amor</b> me <u>deu</u> <b>esperança</b> ,            | 7' |     | 2   |     | (4) |     |   |  |  |  |  |
| <b>Esforço</b> , <b>noble</b> <b>ossadia</b> ,          | 7' |     | 2   |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| <b>Ventura</b> , que al <b>mundo</b> <b>guia</b> ,      | 7' |     | 2   |     |     | 5   |   |  |  |  |  |
| me <u>faz</u> <b>amar</b> e <b>amado</b> .              | 7' |     | (2) |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>Desque</b> me <u>vi</u> <b>guarnesçido</b>           | 7' | 1   |     |     | (4) |     |   |  |  |  |  |
| <u>de</u> <b>arnes</b> de <u>tal</u> <b>valia</b> ,     | 7' |     |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <b>ome</b> de o <b>mundo</b> <b>nasçido</b>             | 7' | 1   |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| non ovo <b>tanta</b> <b>alegria</b> .                   | 7' |     | 2   |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| <b>Longe</b> de <b>toda</b> <b>folia</b> ,              | 7' | 1   |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| vi <b>ante</b> os <b>ollos</b> <b>meus</b>              | 7  |     | 2   |     |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <b>una</b> <b>rossa</b> que fis <u>Deus</u>             | 7  | 1   |     | 3   |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>fermosa</b> de <b>alto</b> <b>estado</b> .           | 7' |     | 2   |     |     | 5   |   |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>Cando</b> <u>ben</u> mirei su <b>gesto</b> ,         | 7' | 1   |     | (3) |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>seu</u> <b>falar</b> e <b>nobre</b> <b>risso</b> ,   | 7' |     |     | 3   |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <b>lindo</b> <b>rosto</b> <b>claro</b> , <b>onesto</b>  | 7' | 1   |     | 3   |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <b>aire</b> , <u>luz</u> de <u>paraíso</u> ;            | 7' | 1   |     | (3) |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <b>enton</b> quis, e ela <b>quisso</b> ,                | 7' |     | 2   |     |     | 5   |   |  |  |  |  |
| que <b>fuesse</b> <u>seu</u> <b>servidor</b> ;          | 7' |     | 2   |     | (4) |     |   |  |  |  |  |
| <b>esta</b> <b>tenno</b> <u>por</u> <b>sennor</b> ,     | 7  | 1   |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| de otro <u>ben</u> non <u>he</u> <b>cuidado</b> .       | 7' |     |     | 3   |     | 5   |   |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>Esta</b> <b>sienpre</b> sera <u>rei</u>              | 7  | 1   |     | 3   |     |     | 6 |  |  |  |  |
| <u>e</u> <b>jamais</b> <b>partirei</b>                  | 7' |     |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <b>minna</b> <u>entençon</u> <b>complida</b> ;          | 6  |     |     | 3   |     |     | 6 |  |  |  |  |
| <b>ora</b> <b>venna</b> <b>morte</b> o <b>vida</b>      | 7' | 1   |     | [3] |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>non</u> <b>faria</b> <b>otra</b> <b>mudança</b> ,    | 7' | 1   |     | 3   |     | 5   |   |  |  |  |  |
| pois <b>canto</b> <u>con</u> <b>lealtança</b>           | 7' |     |     | 3   |     | 5   |   |  |  |  |  |
| e <u>non</u> por <u>fol</u> <b>gassallado</b> .         | 7' |     | 2   |     | (4) |     |   |  |  |  |  |
| e <u>non</u> por <u>fol</u> <b>gassallado</b> .         | 7' |     | (2) |     | (4) |     |   |  |  |  |  |
|   |    |     |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>Ja</b> <b>todo</b> <u>ben</u> <b>pensamento</b>      | 7' |     | 2   |     | (4) |     |   |  |  |  |  |
| sera <b>sempre</b> <u>en</u> <b>aquela</b>              | 7' |     | 2   | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |

|  |    |     |     |     |   |     |   |  |  |  |  |
|--|----|-----|-----|-----|---|-----|---|--|--|--|--|
| <u>que</u> per <u>seu</u> merescimento                 | 7' |     |     | (3) |   | [5] |   |  |  |  |  |
| <b>chaman todos</b> linda estrela.                     | 7' |     |     | 3   |   | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>Si</u> es <b>dona o</b> donzela,                    | 7' |     |     | 3   |   | (5) |   |  |  |  |  |
| por <u>mi</u> non sera sabido,                         | 7' |     | (2) |     |   | 5   |   |  |  |  |  |
| <b>fasta</b> el <u>mar</u> ser <u>abenido</u>          | 7' | 1   |     | (3) |   | 5   |   |  |  |  |  |
| e eu <b>ledo</b> e <u>mui</u> pagado.                  | 7' |     |     | 3   |   | (5) |   |  |  |  |  |
|  |    |     |     |     |   |     |   |  |  |  |  |
|  |    |     |     |     |   |     |   |  |  |  |  |
|  |    |     |     |     |   |     |   |  |  |  |  |
|  |    |     |     |     |   |     |   |  |  |  |  |
| <b>PN1 25</b>  |    |     |     |     |   |     |   |  |  |  |  |
|  |    |     |     |     |   |     |   |  |  |  |  |
| <u>Ai</u> que <u>mal</u> aconsellado                   | 7' |     |     | (3) |   | [5] |   |  |  |  |  |
| <b>fustes</b> , <u>coraçon</u> sandeo,                 | 7' | 1   |     | [3] |   | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>en</u> amar a <u>quen</u> ben <b>creo</b>           | 7' |     |     | 3   |   | [5] |   |  |  |  |  |
| <u>que</u> de <u>vós</u> non <u>ha</u> cuidado!        | 7' |     |     | (3) |   | (5) |   |  |  |  |  |
|  |    |     |     |     |   |     |   |  |  |  |  |
| Por meu <u>mal</u> , <b>vossa</b> porfia               | 7' |     |     | [3] | 4 |     |   |  |  |  |  |
| <u>fo</u> en o <b>mundo</b> <u>començada</u> ;         | 7' |     |     | 3   |   | [5] |   |  |  |  |  |
| <u>non</u> çesades <b>noite</b> e <b>dia</b>           | 7' |     |     | 3   |   | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>destróir</u> <b>vosa</b> morada.                    | 7' | [1] |     | 3   | 4 |     |   |  |  |  |  |
| <b>Voso</b> <u>penso</u> <u>non</u> val <b>nada</b>    | 7' | 1   |     | 3   |   | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>en</u> amar que <u>vós</u> non <b>pensa</b> ;       | 7' |     |     | 3   |   | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>non</u> vos <b>vejo</b> <b>otra</b> <u>defensa</u>  | 7' |     |     | 3   |   | 5   |   |  |  |  |  |
| <b>sinon</b> <b>morte</b> , <u>mal</u> <b>pecado</b> ! | 7' |     | 2   | 3   |   | (5) |   |  |  |  |  |
|  |    |     |     |     |   |     |   |  |  |  |  |
| <b>Corpo</b> , <u>non</u> <b>desesperedes</b>          | 7' | 1   |     | (3) |   | [5] |   |  |  |  |  |
| que <b>çedo</b> <b>plazer</b> <b>ajades</b> ,          | 7' |     | 2   |     |   | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>mas</u> <b>servid</b> e <u>non</u> cansedes         | 7' |     |     | 3   |   | [5] |   |  |  |  |  |
| <u>de</u> <b>loar</b> a <u>quen</u> loades;            | 7' |     |     | 3   |   | [5] |   |  |  |  |  |
| que ela ten <b>tantas</b> <b>bondades</b> ,            | 7' |     |     |     | 4 |     |   |  |  |  |  |
| <b>alto</b> <b>brio</b> e <u>fermosura</u> ,           | 7' | 1   |     | 3   |   | [5] |   |  |  |  |  |
| <u>que</u> por su <b>noble</b> <u>mesura</u>           | 7' |     |     |     | 4 |     |   |  |  |  |  |
| <u>non</u> <b>seredes</b> <u>olvidado</u> .            | 7' |     |     | 3   |   | [5] |   |  |  |  |  |
|  |    |     |     |     |   |     |   |  |  |  |  |
| <u>Coraçõ</u> <b>triste</b> , ben <b>vejo</b>          | 7' | 1   |     | 3   | 4 |     |   |  |  |  |  |
| <u>que</u> <b>buscades</b> <b>minna</b> <b>morte</b> , | 7' |     |     | 3   |   | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>pois</u> <b>pensades</b> <u>tan</u> <b>sobejo</b>   | 7' |     |     | 3   |   | (5) |   |  |  |  |  |
| en <b>linda</b> <b>estrella</b> de <b>norte</b> .      | 7' |     | 2   |     | 4 |     |   |  |  |  |  |
| <u>Ai</u> , que <b>cruel</b> tan <b>forte</b> !        | 6' |     |     |     | 4 |     | 6 |  |  |  |  |
| Si <b>ella</b> por <u>én</u> se <b>ensanna</b> ,       | 7' |     | 2   |     |   | (5) |   |  |  |  |  |

|  |    |     |   |     |   |     |  |  |  |  |  |
|--|----|-----|---|-----|---|-----|--|--|--|--|--|
| <u>de</u> <u>bevir</u> mais <u>en</u> <u>Espanna</u>             | 7' |     |   | 3   |   | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>jamaiz</u> non <u>serei</u> <u>osado</u> .                    | 7' |     | 2 |     |   | 5   |  |  |  |  |  |
|  |    |     |   |     |   |     |  |  |  |  |  |
| <b>Corpo</b> , <u>non</u> <u>emaginedes</u>                      | 7' | 1   |   | (3) |   | 5   |  |  |  |  |  |
| <u>de</u> <u>aver</u> mal <u>nin</u> <u>contenda</u>             | 7' |     |   | 3   |   | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>por</u> <u>loar</u> a <u>quen</u> <u>sabedes</u> ,            | 7' |     |   | 3   |   | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>inda</u> que <u>ela</u> <u>entenda</u> ;                      | 7' | 1   |   |     | 4 |     |  |  |  |  |  |
| <u>mais</u> <u>poned</u> <u>vosa</u> <u>fazenda</u>              | 7' |     |   | 3   | 4 |     |  |  |  |  |  |
| <u>en</u> <u>poder</u> de <u>deus</u> de <u>amor</u> ,           | 7  |     |   | 3   |   | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>e</u> non <u>ajades</u> <u>pavor</u>                          | 7  |     |   |     | 4 |     |  |  |  |  |  |
| si <u>fordes</u> <u>leal</u> <u>provado</u> .                    | 7' |     | 2 |     |   | 5   |  |  |  |  |  |
|  |    |     |   |     |   |     |  |  |  |  |  |
| <u>Coraçõ</u> n, pois <u>vós</u> <u>queredes</u>                 | 7' | [1] |   | 3   |   | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>que</u> eu <u>biva</u> <u>en</u> <u>tormento</u> ,            | 7' |     |   | 3   |   | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>eu</u> <u>morrei</u> mas <u>vós</u> <u>vivredes</u>           | 7' |     |   | 3   |   | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>sin</u> <u>ningunt</u> <u>acorrimento</u> ;                   | 7' |     |   | 3   |   | [5] |  |  |  |  |  |
| <u>mais</u> de meus <u>ollos</u> me <u>sento</u>                 | 7' |     |   |     | 4 |     |  |  |  |  |  |
| <u>que</u> por mi e por <u>vós</u> <u>morrán</u>                 | 7  |     |   |     |   | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>e</u> <u>jamaiz</u> <u>nunca</u> <u>veran</u>                 | 7  |     |   | 3   | 4 |     |  |  |  |  |  |
| <u>bon</u> <u>paresçer</u> <u>acabado</u> .                      | 7' |     |   |     | 4 |     |  |  |  |  |  |
|  |    |     |   |     |   |     |  |  |  |  |  |
|  |    |     |   |     |   |     |  |  |  |  |  |
| <b>PN1 26</b>  |    |     |   |     |   |     |  |  |  |  |  |
|  |    |     |   |     |   |     |  |  |  |  |  |
| <b>Triste</b> <u>soy</u> por <u>la</u> <u>partida</u> ,          | 7' | 1   |   | (3) |   | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>que</u> se <u>ora</u> de <u>aqui</u> <u>parte</u>             | 7' |     |   | 3   |   | (6) |  |  |  |  |  |
| <u>meu</u> <u>sennor</u> , que <u>mui</u> <u>sin</u> <u>arte</u> | 7' |     |   | 3   |   | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>del</u> su <u>amor</u> soy <u>conquerida</u> .                | 7' |     |   | 3   |   | [5] |  |  |  |  |  |
|  |    |     |   |     |   |     |  |  |  |  |  |
| <b>Todo</b> el <u>mundo</u> <u>ben</u> <u>entenda</u>            | 7' | 1   |   | 3   |   | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>que</u> non <u>poso</u> <u>leda</u> <u>ser</u> ,              | 7  |     |   | 3   |   | 5   |  |  |  |  |  |
| <b>fasta</b> que <u>possa</u> <u>entender</u>                    | 7  |     |   |     | 4 |     |  |  |  |  |  |
| mais <b>novas</b> <u>desta</u> <u>fazenda</u> ;                  | 7' |     | 2 |     | 4 |     |  |  |  |  |  |
| <u>ca</u> <u>serai</u> <u>minna</u> <u>bivenda</u>               | 7' |     |   | 3   | 4 |     |  |  |  |  |  |
| <u>en</u> <u>esquiva</u> <u>maginança</u> ,                      | 7' |     |   | 3   |   | [5] |  |  |  |  |  |
| <u>con</u> <u>deleitossa</u> <u>esperança</u>                    | 7' |     |   |     | 4 |     |  |  |  |  |  |
| <b>fasta</b> <u>ver</u> la <u>su</u> <u>venida</u> .             | 7' |     |   | (3) |   | (5) |  |  |  |  |  |
|  |    |     |   |     |   |     |  |  |  |  |  |
| <b>Ora</b> vai <u>longe</u> de <u>aqui</u>                       | 7  | 1   |   |     | 4 |     |  |  |  |  |  |
| <u>quen</u> meu <u>coraçõ</u> n <u>deseja</u> ;                  | 7' |     |   | [3] |   | 5   |  |  |  |  |  |
| por <u>minna</u> <u>coita</u> <u>sobeja</u>                      | 7' |     | 2 |     | 4 |     |  |  |  |  |  |

|   |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
|---|----|---|-----|-----|-----|-----|--|--|---|--|--|
| <u>tenpo</u> <u>ha</u> que <u>tenpo</u> perdi.          | 8  | 1 |     | (3) |     | 5   |  |  | 8 |  |  |
| <u>Sennor</u> Deus, <u>que</u> meresçi                  | 7  |   | 2   |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| <u>ben</u> obrando a <u>meu</u> poder,                  | 7  |   |     | 3   |     | (5) |  |  |   |  |  |
| <u>que</u> por un <u>solo</u> plazer                    | 7  |   |     |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| <u>he</u> <u>pessar</u> <u>toda</u> mi <u>vida</u> ?    | 7' |   |     | 3   | 4   |     |  |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
| Mui <u>alto</u> <u>Rei</u> de Castella,                 | 7' |   | 2   |     | (4) |     |  |  |   |  |  |
| <u>esforçado</u> en <u>grant</u> valor,                 | 7  |   |     | 3   |     | (5) |  |  |   |  |  |
| <u>meu</u> hermano, <u>meu</u> sennor,                  | 7  |   |     | 3   |     | (5) |  |  |   |  |  |
| <u>vós</u> <u>oid</u> <u>minna</u> querella             | 7  |   |     | 3   | 4   |     |  |  |   |  |  |
| e <u>judgat</u> a <u>mi</u> por <u>ella</u> :           | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |   |  |  |
| <u>vosa</u> <u>merçed</u> <u>seja</u> <u>atal</u>       | 7  | 1 |     |     | 4   | 5   |  |  |   |  |  |
| <u>que</u> non <u>passe</u> <u>tanto</u> <u>mal</u> ,   | 7  |   |     | 3   |     | 5   |  |  |   |  |  |
| <u>pois</u> non <u>so</u> nin <u>fui</u> fallida.       | 7' |   |     | (3) |     | (5) |  |  |   |  |  |
| <b>PN1 27</b>   |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
| <u>Pois</u> me non <u>val</u> ,                         | 4  |   |     |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| <u>boa</u> <u>sennor</u> , por <u>vós</u> <u>servir</u> | 7  |   |     | 3   |     | 5   |  |  |   |  |  |
| <u>sufrendo</u> <u>mal</u> ,                            | 4  |   | 2   |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| <u>queiro</u> por <u>vós</u> <u>morir</u> .             | 6  | 1 |     |     | (4) |     |  |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
| <u>Amé</u> -vos <u>eu</u>                               | 4  |   | 2   |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| <u>tan</u> de afincado amor,                            | 7  |   |     |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| que non soi <u>meu</u>                                  | 4  |   | (2) |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| <u>nin</u> de <u>otra</u> , ai <u>pecador</u> !,        | 7  |   |     | 3   |     | [5] |  |  |   |  |  |
| <u>Desque</u> vos <u>vi</u> ,                           | 4  | 1 |     |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| tan <u>mui</u> <u>fermosa</u> <u>sennor</u> ,           | 7  |   | (2) |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| <u>non</u> me pud' <u>al</u>                            | 4  |   |     |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| e de <u>grant</u> <u>cuita</u> <u>partir</u> .          | 7  |   |     | (3) | 4   |     |  |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
| <u>Conven</u> <u>sufrer</u>                             | 4  |   | 2   |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| <u>este</u> <u>pessar</u> que eu <u>he</u> ,            | 7  | 1 |     |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| sin <u>ben</u> <u>aver</u> ,                            | 4  |   | (2) |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| <u>pois</u> que <u>tanto</u> <u>afané</u> .             | 7  |   |     | 3   |     | [5] |  |  |   |  |  |
| <u>Boa</u> <u>sennor</u> ,                              | 4  | 1 |     |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| de <u>pois</u> que <u>vós</u> eu <u>sé</u> ,            | 6  |   | 2   |     | (4) |     |  |  |   |  |  |
| <u>sofro</u> <u>én</u> mortal                           | 4  | 1 |     | (3) |     | 5   |  |  |   |  |  |
| <u>dolor</u> si <u>vós</u> non <u>vir</u> .             | 6  |   | 2   |     | (4) |     |  |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
| <u>Non</u> vos erreí                                    | 4  |   |     |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| por vos <u>querer</u> grand <u>ben</u> ,                | 6  |   |     |     | 4   |     |  |  |   |  |  |

|  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|-----|--|---|--|--|
| <u>ca</u> vos <u>amei</u> ,                                  | 4  |   |     |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| mui <u>mas</u> que <u>otra</u> <u>ren</u> .                  | 6  |   | (2) |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <b>Boa</b> <u>sennor</u> ,                                   | 4  | 1 |     |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <u>si</u> <u>toverdes</u> por <u>ben</u> ,                   | 6  |   |     | 3   |     |     |     |  |   |  |  |
| pois <u>soi</u> <u>leal</u>                                  | 4  |   | (2) |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <u>vós</u> <u>mandade-me</u> <u>guarir</u> .                 | 7  |   |     | 3   |     |     |     |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <b>PN1 33</b>  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| Loado <u>sejas</u> , Amor,                                   | 7  |   | 2   |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| por <u>quantas</u> <u>coitas</u> <u>padesco</u> ,            | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <u>pois</u> non <u>vejo</u> a <u>quien</u> <u>ofresco</u>    | 7' | 1 |     | 3   |     | 5   |     |  |   |  |  |
| <u>todo</u> <u>tenpo</u> <u>este</u> meu <u>cor</u> .        | 8  | 1 |     | 3   |     | 5   |     |  | 8 |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <u>Eu</u> vi <u>tenpo</u> <u>que</u> <u>bivia</u>            | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |   |  |  |
| <u>en</u> <u>lindez</u> e <u>sin</u> <u>pessar</u> ,         | 7  |   |     | 3   |     | (5) |     |  |   |  |  |
| <u>adorando</u> <u>noite</u> e <u>día</u>                    | 7' |   |     | 3   |     | 5   |     |  |   |  |  |
| <u>lo</u> <u>que</u> <u>non</u> <u>poso</u> <u>olvidar</u> . | 7  |   |     | (3) | 4   |     |     |  |   |  |  |
| Fortuna <u>fui</u> <u>trastonar</u>                          | 7  |   | 2   |     |     | 5   |     |  |   |  |  |
| a <u>carrera</u> de <u>aventura</u> ,                        | 7' | 1 |     | 3   |     |     |     |  |   |  |  |
| <u>que</u> non <u>es</u> nin <u>fue</u> <u>segura</u> ,      | 7' |   |     | (3) |     | (5) |     |  |   |  |  |
| <u>nin</u> <u>sera</u> en <u>un</u> <u>tenor</u> .           | 7  |   |     | 3   |     | (5) |     |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <u>Non</u> me <u>quexo</u> de ti <u>agora</u> ,              | 7' |   |     | 3   |     |     |     |  |   |  |  |
| <u>Amor</u> , si <u>padesco</u> <u>mal</u> ,                 | 7  |   | 2   |     |     | 5   |     |  |   |  |  |
| <u>pues</u> me <u>distes</u> <u>por</u> <u>sennora</u>       | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |   |  |  |
| <u>noble</u> <u>vista</u> <u>angelical</u> ,                 | 7  | 1 |     | 3   |     | [5] |     |  |   |  |  |
| <u>Non</u> me <u>quexo</u> de ti <u>agora</u> ,              | 7' |   |     | 3   |     |     |     |  |   |  |  |
| e <u>sere</u> sin <u>dudamento</u> ,                         | 7' |   |     | 3   |     | [5] |     |  |   |  |  |
| <u>maguer</u> <u>que</u> <u>sufro</u> <u>tormento</u>        | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <u>onxe</u> , <u>sin</u> <u>fazer</u> <u>error</u> .         | 7  | 1 |     | (3) |     | 5   |     |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <u>Amor</u> , <u>sejas</u> <u>ensalçado</u> ,                | 7' |   | 2   | 3   |     | 5   |     |  |   |  |  |
| <u>pues</u> me <u>mandaste</u> <u>servir</u>                 | 7  |   |     |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <u>buen</u> <u>parescer</u> <u>acabado</u>                   | 7' |   |     |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <u>en</u> <u>fablar</u> e <u>en</u> <u>reir</u> .            | 7  |   |     | 3   |     | (5) |     |  |   |  |  |
| <u>Bien</u> me <u>puedo</u> <u>enfengir</u>                  | 7  |   |     | 3   |     | [5] |     |  |   |  |  |
| <u>que</u> <u>amé</u> <u>gentil</u> <u>figura</u> ;          | 7' |   |     | 3   |     | 5   |     |  |   |  |  |
| <u>mas</u> si <u>ella</u> de <u>mi</u> non <u>cura</u> ,     | 8' |   |     | 3   |     |     | (6) |  | 8 |  |  |
| <u>muerto</u> so <u>yo</u> , <u>pecador</u> .                | 7  | 1 |     |     | (4) |     |     |  |   |  |  |

|                                  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |   |  |
|----------------------------------|----|---|-----|-----|-----|-----|-----|--|---|---|--|
|                                  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |   |  |
| Amor, sempre oi dezir            | 7  |   | 2   | 3   |     | 5   |     |  |   |   |  |
| que calquier que te serviese     | 7' |   |     | 3   |     | 5   |     |  |   |   |  |
| devie mui ledo bevir             | 8  |   | 2   |     |     | 5   |     |  | 8 |   |  |
| por gran coita en que se viesse. | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |   |   |  |
| Canto si por esto fuese,         | 7' | 1 |     | (3) |     | 5   |     |  |   |   |  |
| yo me pongo en teu poder,        | 7  |   |     | 3   |     | (5) |     |  |   |   |  |
| que si meresço én perder,        | 8  |   | (2) |     | 4   |     | (6) |  | 8 |   |  |
| tu sejas meu judgador.           | 7  |   | 2   |     | (4) |     |     |  |   |   |  |
|                                  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |   |  |
|                                  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |   |  |
| PN1 43                           |    |   |     |     |     |     |     |  |   |   |  |
|                                  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |   |  |
| Amorosso risso angelical,        | 9  |   |     | 3   |     | 5   |     |  |   | 9 |  |
| soy presso en vuestro poder;     | 8  |   | 2   |     |     | 5   |     |  |   |   |  |
| queredes vós merçed aver         | 8  |   | 2   |     | (4) |     | 6   |  |   |   |  |
| de minna cuita desigual.         | 8  |   | 2   |     | 4   |     |     |  |   |   |  |
|                                  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |   |  |
| Desque vos vi, noble sennor,     |    | 1 |     |     |     | 5   |     |  | 8 |   |  |
| nunca fiz' sinon pensar          | 7  | 1 |     | (3) |     | 5   |     |  |   |   |  |
| en vos servir, e sin dubdar      | 8  |   | (2) |     | 4   |     | (6) |  |   |   |  |
| jamás en quanto bivo for.        | 8  |   | 2   |     | 4   |     | 6   |  |   |   |  |
| Si vos merçet non me val,        | 8  |   | 2   |     |     | 5   |     |  |   |   |  |
| eu morré sin fallescer;          | 7  |   |     | 3   |     | [5] |     |  |   |   |  |
| por én vos plega de querer       | 8  |   | (2) |     | 4   |     | (6) |  |   |   |  |
| que eu non passe tanto mal.      | 8  |   | (2) |     | 4   |     | 6   |  |   |   |  |
|                                  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |   |  |
| Vós me pusistes en prision       | 8  |   |     |     | 4   |     | (6) |  |   |   |  |
| do eu non posso salir,           | 7  |   | (2) |     | 4   |     |     |  |   |   |  |
| sennora, sin vos falir,          | 7  |   | 2   |     | (4) |     |     |  |   |   |  |
| vosso serei e de otra non.       | 8  | 1 |     |     | 4   |     |     |  |   |   |  |
| Vossa nobleza seja tal           | 8  | 1 |     |     | 4   |     | 6   |  |   |   |  |
| en me querer ben responder,      | 8  |   | (2) |     | 4   |     | [6] |  | 8 |   |  |
| que meu cor possa perder         | 7  |   | (2) |     | 4   |     |     |  |   |   |  |
| dolor e grant cuita mortal.      | 7  |   | 2   |     | 4   |     |     |  |   |   |  |
|                                  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |   |  |
|                                  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |   |  |
| PN1 44                           |    |   |     |     |     |     |     |  |   |   |  |
|                                  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |   |  |
| Visso enamorado,                 | 5' | 1 |     | [3] |     |     |     |  |   |   |  |
| duete-te de mi,                  | 5  | 1 |     | 3   |     |     |     |  |   |   |  |

|   |     |   |     |     |   |   |     |     |     |   |      |
|---|-----|---|-----|-----|---|---|-----|-----|-----|---|------|
| pues <b>bivo</b> pensoso                            | 5'  |   | 2   |     |   |   |     |     |     |   |      |
| <u>desseando</u> a <u>ti</u> .                      | 5   | 1 |     | [3] |   |   |     |     |     |   |      |
|   |     |   |     |     |   |   |     |     |     |   |      |
| La <u>tu</u> fermosura                              | 5'  |   | (2) |     |   |   |     |     |     |   |      |
| me <b>puso</b> en prision,                          | 5   |   | 2   |     |   |   |     |     |     |   |      |
| <u>por</u> la <u>qual</u> ventura                   | 5'  |   |     | (3) |   |   |     |     |     |   |      |
| del <u>mi</u> coraçon                               | 5   |   | (2) |     |   |   |     |     |     |   |      |
| nos <b>parte</b> tristura                           | 5'  |   | 2   |     |   |   |     |     |     |   |      |
| en <b>toda</b> sazon;                               | 5   |   | 2   |     |   |   |     |     |     |   |      |
| por <u>én</u> tu figura                             | 5'  |   | (2) |     |   |   |     |     |     |   |      |
| m'entristeçe assi.                                  | 5'  |   |     | 3   |   |   |     |     |     |   |      |
|   |     |   |     |     |   |   |     |     |     |   |      |
| <b>Todo</b> el <u>mi</u> cuidado                    | 5'  | 1 |     | (3) |   |   |     |     |     |   |      |
| es <u>en</u> te loar,                               | 5   |   | (2) |     |   |   |     |     |     |   |      |
| qu'el <b>tiempo</b> passado                         | 5'  |   | 2   |     |   |   |     |     |     |   |      |
| non <b>posso</b> olvidar;                           | 5   |   | 2   |     |   |   |     |     |     |   |      |
| faras aguissado                                     | 5'  |   | 2   |     |   |   |     |     |     |   |      |
| de <u>mi</u> te menbrar,                            | 5   |   | (2) |     |   |   |     |     |     |   |      |
| pues <b>sienpre</b> de grado                        | 5'  |   | 2   |     |   |   |     |     |     |   |      |
| leal te servi.                                      | 5   |   | 2   |     |   |   |     |     |     |   |      |
|   |     |   |     |     |   |   |     |     |     |   |      |
| <b>Estoy</b> cada dia                               | 5'  |   | 2   | 3   |   |   |     |     |     |   |      |
| <b>triste</b> <u>sin</u> plazer;                    | 5   | 1 |     | (3) |   |   |     |     |     |   |      |
| <u>si</u> tan <b>solo</b> un dia                    | 5'  |   |     | 3   |   |   |     |     |     |   |      |
| <u>te</u> <b>pudiesse</b> ver,                      | 5   |   |     | 3   |   |   |     |     |     |   |      |
| <u>yo</u> confortar m'ia                            | 5   |   |     |     | 4 |   |     |     |     |   |      |
| con <u>tu</u> paresçer,                             | 5   |   | (2) |     |   |   |     |     |     |   |      |
| por <u>én</u> cobraria                              | 5'  |   | (2) |     |   |   |     |     |     |   |      |
| el <u>bien</u> que perdi.                           | 5   |   | (2) |     |   |   |     |     |     |   |      |
|   |     |   |     |     |   |   |     |     |     |   |      |
|   |     |   |     |     |   |   |     |     |     |   |      |
| <b>PN1 251bis</b>                                   |     |   |     |     |   |   |     |     |     |   |      |
|   |     |   |     |     |   |   |     |     |     |   |      |
| E por <u>Deus</u> , sennora, <u>non</u> me matedes, | 10' |   |     | (3) |   | 5 |     | (7) |     |   | 10   |
| qu'en <b>minna</b> morte <u>non</u> ganaredes.      | 9'  |   | 2   |     | 4 |   | (6) |     |     | 9 |      |
|   |     |   |     |     |   |   |     |     |     |   |      |
| Mui <u>sin</u> infinta e mui sin desden             | 9   |   | (2) |     | 4 |   | (6) |     |     | 9 |      |
| vos amei <b>sienpre</b> mas que a otra ren,         | 10  |   |     | 3   | 4 |   | (6) |     | 8   |   | (10) |
| e <u>si</u> me matedes por vos <b>querer</b> ben,   | 11  |   | (2) |     |   | 5 |     |     | (8) |   | 10   |
| a <u>quen</u> vos desama, que le faredes?           | 10' |   | (2) |     |   | 5 |     | (7) |     |   | 10   |
|   |     |   |     |     |   |   |     |     |     |   |      |

|   |     |   |     |     |     |     |     |     |     |     |  |
|---|-----|---|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|--|
| Servir-vos <b>sienpre</b> a <u>guis</u> de <u>leal</u> ,                  | 9   |   | 2   |     | 4   |     | (6) |     |     | 9   |  |
| por <u>vós</u> <b>sufriendo</b> <b>cuitas</b> e <u>grant</u> <u>mal</u> ; | 10  |   | (2) |     | 4   |     | 6   |     |     | (9) |  |
| <u>vós</u> non seades <u>tan</u> <u>descomunal</u> ,                      | 10  |   |     |     | 4   |     | (6) |     | [8] |     |  |
| <u>pues</u> a <u>mi</u> en <b>vos</b> o <b>poder</b> <b>tenedes</b> .     | 10' |   |     | (3) |     | 5   |     |     | 8   |     |  |
|   |     |   |     |     |     |     |     |     |     |     |  |
| <b>quando</b> <b>alongo</b> do de <u>vós</u> eu <b>sejo</b> ,             | 9'  | 1 |     |     | 4   |     |     | (7) |     |     |  |
| <b>matar-me</b> <b>quere</b> el <b>vosso</b> <b>dessejo</b> ;             | 9'  |   | 2   |     | 4   |     | 6   |     |     |     |  |
| e <b>desí</b> <b>moiro</b> por <u>vós</u> ' <b>espejo</b> ,               | 9'  |   |     | 3   | 4   |     |     | (7) |     |     |  |
| <u>tan</u> <b>adonada</b> <u>me</u> <b>parescedes</b> !                   | 9'  |   |     |     | 4   |     | (6) |     |     |     |  |
|   |     |   |     |     |     |     |     |     |     |     |  |
| <b>Quando</b> a la <b>fala</b> <u>vós</u> me <b>chamastes</b> ,           | 9'  | 1 |     |     | 4   |     | (6) |     |     |     |  |
| de <b>todo</b> <b>enganno</b> <u>me</u> <b>segurastes</b> ;               | 9'  |   | 2   |     | 4   |     |     | (7) |     |     |  |
| <b>tenet</b> , <b>sennora</b> , <u>lo</u> que <b>jurastes</b> ,           | 9'  |   | 2   |     | 4   |     | (6) |     |     |     |  |
| <b>sinon</b> de <u>mi</u> <b>grant</b> <b>pecado</b> <b>avredes</b> .     | 9'  |   | 2   |     | (4) |     |     | 7   |     |     |  |
|   |     |   |     |     |     |     |     |     |     |     |  |
|   |     |   |     |     |     |     |     |     |     |     |  |
| <b>PN1 251ter</b>   |     |   |     |     |     |     |     |     |     |     |  |
|   |     |   |     |     |     |     |     |     |     |     |  |
| <b>Pero</b> te <b>sirvo</b> sin <b>arte</b> ,                             | 7'  | 1 |     |     | 4   |     |     |     |     |     |  |
| <u>ai</u> <b>Amor</b> , <b>Amor</b> , <b>Amor</b> !                       | 7'  |   |     | 3   |     | 5   |     |     |     |     |  |
| <b>grant</b> <b>cuita</b> <u>de</u> mi <b>parte</b> .                     | 6'  |   | 2   |     | 4   |     | 6   |     |     |     |  |
|   |     |   |     |     |     |     |     |     |     |     |  |
| <u>Dios</u> , que <b>sabes</b> <u>la</u> <b>manera</b> ,                  | 7'  |   |     | 3   |     | (5) |     |     |     |     |  |
| <u>de</u> mi <b>ganas</b> <b>grant</b> <b>pecado</b> ,                    | 7'  |   |     | 3   |     | (5) |     |     |     |     |  |
| <u>que</u> me non <b>mostras</b> <b>carrera</b>                           | 7'  |   |     |     | 4   |     |     |     |     |     |  |
| <u>por</u> do <b>salga</b> <u>de</u> <b>cuidado</b> .                     | 7'  |   |     | 3   |     | (5) |     |     |     |     |  |
| <b>Pues</b> <b>aquesta</b> es <u>la</u> <b>primera</b>                    | 7'  |   |     | 3   |     | (5) |     |     |     |     |  |
| <b>dona</b> de <u>quien</u> fui <b>pagado</b> ,                           | 7'  | 1 |     |     | (4) |     |     |     |     |     |  |
| <u>que</u> non <b>amo</b> en <b>otra</b> <b>parte</b> .                   | 7'  |   |     | 3   |     | 5   |     |     |     |     |  |
|   |     |   |     |     |     |     |     |     |     |     |  |
| La <b>minna</b> <b>entençon</b> <b>era</b> ,                              | 7'  |   | 2   |     |     |     | 6   |     |     |     |  |
| e <b>sera</b> <u>más</u> <b>todavía</b> ,                                 | 7'  |   |     | 3   | (4) |     |     |     |     |     |  |
| <u>mui</u> <b>leal</b> e <b>verdadera</b>                                 | 7'  |   |     | 3   |     | [5] |     |     |     |     |  |
| <b>contra</b> <u>la</u> <b>sennora</b> <b>mia</b> ;                       | 7'  | 1 |     | (3) |     | 5   |     |     |     |     |  |
| mas <b>quando</b> <u>me</u> <b>desespera</b>                              | 7'  |   | 2   |     | (4) |     |     |     |     |     |  |
| <u>del</u> su <b>bien</b> que <u>atendia</u> ,                            | 7'  |   |     | (3) |     | [5] |     |     |     |     |  |
| <b>todo</b> <u>mi</u> <b>coraçon</b> <b>parte</b> .                       | 7'  | 1 |     | (3) |     |     | 6   |     |     |     |  |
|   |     |   |     |     |     |     |     |     |     |     |  |
| <u>Si</u> <b>guardar-me</b> <b>supiera</b>                                | 6'  |   |     | 3   |     |     | 6   |     |     |     |  |
| <u>en</u> <b>algunt</b> <b>tiempo</b> <b>passado</b> ,                    | 7'  |   |     | 3   | 4   |     |     |     |     |     |  |
| <u>la</u> mi <b>vida</b> <b>estoviera</b>                                 | 7'  |   |     | 3   |     | [5] |     |     |     |     |  |



|  |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|---|--|--|--|--|
| agora en mejor estado,                                   | 7' |   | 2   |     |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>si</u> <u>esperança</u> oviera                        | 7' |   |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| <u>de</u> quien <u>soy</u> desesperado                   | 6' |   |     | (3) |     |     | 6 |  |  |  |  |
| <u>por</u> <u>aver</u> del <u>su</u> bien <u>parte</u> . | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>PN1 307</b>   |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>Ai</u> <u>sennora</u> , en <u>que</u> <u>fiança</u>   | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>he</u> por <u>çierto</u> <u>sin</u> <u>dubdança</u> , | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>tu</u> non <u>ayas</u> <u>por</u> <u>vengança</u>     | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>mi</u> <u>tristura</u> .                              | 3' |   |     | 3   |     |     |   |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>E</u> en <u>ti</u> <u>adoro</u> agora                 | 7' |   |     | (3) |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>e</u> <u>todavia</u> ,                                | 4' |   |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| de <u>todo</u> leal <u>talente</u> .                     | 7' |   | 2   |     |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <b>Mienbra</b> -te de <u>mi</u> , <u>sennora</u> ,       | 7' | 1 |     |     |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>por</u> <u>cortesía</u> ,                             | 4' |   |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| e <u>sienpre</u> te <u>venga</u> en <u>miente</u> ,      | 7' |   | 2   |     |     | 5   |   |  |  |  |  |
| e non <u>dexes</u> <u>tu</u> <u>serviente</u>            | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>perder</u> por <u>olbidaça</u> ,                      | 6' |   | 2   |     | [4] |     | 6 |  |  |  |  |
| e <u>tu</u> <u>faras</u> buen <u>estança</u>             | 7' |   | (2) |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| <u>e</u> <u>mesura</u> .                                 | 3' |   |     | 3   |     |     |   |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>Non</u> por <u>mi</u> <u>mereçimiento</u>             | 7' |   |     | (3) |     | [5] |   |  |  |  |  |
| que a <u>ti</u> lo <u>manda</u> ,                        | 4' |   | (2) |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| <u>mas</u> por <u>tu</u> <u>merçed</u> <u>conplida</u>   | 7' |   |     | (3) |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>duele</u> -te <u>del</u> <u>perdimiento</u>           | 7' | 1 |     |     | (4) |     |   |  |  |  |  |
| <u>en</u> que <u>anda</u>                                | 3' |   |     | 3   |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>en</u> <u>aventura</u> mi <u>vida</u> .               | 7' |   |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| <u>Faz</u> que non <u>sea</u> <u>perdida</u>             | 7' |   |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| en <u>ti</u> la <u>mi</u> <u>esperança</u> ,             | 7' |   | (2) |     | (4) |     |   |  |  |  |  |
| <u>pues</u> que <u>toda</u> <u>mi</u> <u>nenbrança</u>   | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>es</u> tu <u>figura</u> .                             | 4' | 1 |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>Non</u> <u>sé</u> <u>lugar</u> atan <u>forte</u>      | 7' |   | (2) |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| <u>que</u> me <u>defenda</u>                             | 4' |   |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| <u>de</u> la tu <u>mui</u> grant <u>beldat</u> .         | 7  |   |     |     | (4) |     |   |  |  |  |  |
| <u>En</u> ti <u>tengo</u> <u>yo</u> la <u>morte</u>      | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>sin</u> <u>contenda</u> ,                             | 3' |   |     | 3   |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>si</u> me non <u>val</u> tu <u>vondat</u> ;           | 7  |   |     |     | (4) |     |   |  |  |  |  |

|  |    |   |   |     |     |     |  |  |  |  |  |
|--|----|---|---|-----|-----|-----|--|--|--|--|--|
| e <b>porque esto</b> es verdat,                          | 7  |   | 2 |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>ai</u> <b>Amor!</b> en <u>remenbrança</u> ,           | 7' |   |   | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <u>en</u> meu cor <b>tengo</b> tu <b>lança</b>           | 7' |   |   |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>de</u> amargura.                                      | 3' |   |   |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>Aquesta lança</b> sin falla,                          | 7' |   | 2 |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>ai</u> coitado!                                       | 3' |   |   | 3   |     |     |  |  |  |  |  |
| <u>non</u> me la <b>dieron</b> del <b>muro</b> ,         | 7' |   |   |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>nin</u> la <b>prise</b> yo <u>en</u> vatalla,         | 7' |   |   | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>mal</u> pecado!,                                      | 3' |   |   | 3   |     |     |  |  |  |  |  |
| <u>mas</u> , <u>veniendo</u> a <u>ti</u> <u>seguro</u> , | 7' |   |   | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <b>Amor</b> , <b>falso</b> e <b>perjuro</b> ,            | 7' |   | 2 | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>me</u> <b>firio</b> e <u>sin</u> <b>tardança</b> ,    | 7' |   |   | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| e fue <u>tal</u> la <u>mi</u> <b>andança</b>             | 7' |   |   | (3) |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>sin</u> <b>ventura</b> .                              | 3' |   |   | 3   |     |     |  |  |  |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |  |  |  |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>PN1 308</b>   |    |   |   |     |     |     |  |  |  |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>Amor</b> cruel e brioso,                              | 7' |   | 2 |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| mal <b>aya</b> la <u>tu</u> <b>alteza</b> ,              | 7' |   | 2 |     |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>pues</u> non <b>fazes</b> <u>igual</u> eza            | 7' |   |   | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <u>seyendo</u> <u>tal</u> poderoso.                      | 7' |   | 2 |     | (4) |     |  |  |  |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>Abaxo</b> -me <u>mi</u> <b>ventura</b> ,              | 7' |   | 2 |     |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>non</u> por mi <u>mereçimiento</u> .                  | 7' |   |   |     |     | [4] |  |  |  |  |  |
| e por <b>ende</b> <u>la</u> <b>ventura</b>               | 7' |   |   | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <b>puso</b> -me <u>en</u> grant tormento.                | 7' | 1 |   |     |     | (4) |  |  |  |  |  |
| <b>Amor</b> , por <u>tu</u> fallimiento                  | 7' |   | 2 |     |     | (4) |  |  |  |  |  |
| e por <u>la</u> <u>tu</u> <u>grant</u> crueza,           | 7' |   |   | (3) |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>mi</u> <b>coraçon</b> con tristeza                    | 7' |   |   |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| es <b>puesto</b> <u>en</u> pensamento.                   | 7' |   | 2 |     |     | (4) |  |  |  |  |  |
|  |    |   |   |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>Rei</b> eres <b>sobre</b> los <b>reyes</b> ,          | 7' |   | 2 |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>coronado</u> en <b>perador</b> ;                      | 7  |   |   | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <u>do</u> te <b>plaze</b> <u>van</u> tus <b>leyes</b> ,  | 7' |   |   | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <b>todos</b> <u>han</u> de <u>ti</u> <b>pavor</b> .      | 7  | 1 |   | (3) |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <b>E</b> pues eres <u>tal</u> <b>sennor</b> ,            | 7  |   |   | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| non <b>fazes</b> <u>comun</u> aleza;                     | 7' |   | 2 |     |     | [4] |  |  |  |  |  |
| <u>si</u> <b>entiendes</b> que es proeza,                | 7' |   |   | 3   |     |     |  |  |  |  |  |
| <u>non</u> soy <b>ende</b> <u>judgador</u> .             | 7  |   |   | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |

|  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|---|--|---|--|--|
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| So la <u>tu</u> cruel espada                     | 7' |   |     | (3) |     | 5   |   |  |   |  |  |
| todo omne es <u>en</u> omildança,                | 8' | 1 |     | 3   |     | 5   |   |  |   |  |  |
| toda duenna <u>mesurada</u>                      | 7' | 1 |     | 3   |     | 5   |   |  |   |  |  |
| en <u>ti</u> deve aver fiança.                   | 7' |   | (2) | 3   |     | 5   |   |  |   |  |  |
| Con la <u>tu</u> briosa lança                    | 7' |   |     | (3) |     | 5   |   |  |   |  |  |
| ensalças toda vileza                             | 7' |   | 2   |     | 4   |     |   |  |   |  |  |
| e abaxas <u>la</u> nobleza                       | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |   |  |  |
| de <u>quien</u> en ti obo fiança.                | 8' |   | (2) |     |     | 5   |   |  | 8 |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| Ves, Amor, por <u>que</u> lo digo?               | 7' | 1 |     | 3   |     | 5   |   |  |   |  |  |
| Sé que eres cruel e forte,                       | 7' | 1 |     |     |     | 5   |   |  |   |  |  |
| adversario o <u>enemigo</u> ,                    | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |   |  |  |
| <u>desamador</u> de tu corte.                    | 7' |   |     |     | 4   |     |   |  |   |  |  |
| Al vil echas <u>en</u> tal sorte                 | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |   |  |  |
| <u>que</u> por <u>prez</u> le <u>dás</u> alteza; | 7' |   |     | (3) |     | (5) |   |  |   |  |  |
| <u>quien</u> te <u>sirve</u> en <u>gentileza</u> | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |   |  |  |
| <u>por</u> galardón le <u>dás</u> morte.         | 7' |   |     |     | 4   |     |   |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| PN1 311  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| Por <u>Deus</u> , Mesura!                        | 4' |   | (2) |     | 4   |     |   |  |   |  |  |
| Ai, mui gentil criatura!                         | 7' |   |     |     | 4   |     |   |  |   |  |  |
| <u>duele</u> -te <u>de</u> la mi vida            | 7' |   |     |     | (4) |     |   |  |   |  |  |
| que <u>paso</u> <u>mui</u> desmuida              | 7' |   | 2   |     | (4) |     |   |  |   |  |  |
| <u>pensando</u> en <u>tu</u> figura.             | 6' |   | 2   |     |     | (5) |   |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| Desd' aquel día,                                 | 4' | 1 |     | 3   | 4   |     |   |  |   |  |  |
| sennora, en <u>que</u> te <u>vi</u> ,            | 7' |   | 2   |     | (4) |     |   |  |   |  |  |
| <u>yo</u> fui <u>preso</u> por <u>ti</u> ,       | 6' |   |     | 3   |     |     | 6 |  |   |  |  |
| ja <u>más</u> non ove alegria.                   | 7' |   | (2) |     | 4   |     |   |  |   |  |  |
| <u>Duele</u> -te de <u>mi</u>                    | 5' | 1 |     |     |     | 5   |   |  |   |  |  |
| por <u>la</u> tu <u>grant</u> cortesia;          | 7' |   | (2) |     | (4) |     |   |  |   |  |  |
| <u>non</u> me <u>dexes</u> <u>todavia</u>        | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |   |  |  |
| <u>bevir</u> en <u>tal</u> amargura.             | 7' |   | 2   |     | (4) |     |   |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| Por <u>tu</u> senbrança                          | 4' |   | (2) |     | 4   |     |   |  |   |  |  |
| a <u>mi</u> conquisp tristeza,                   | 6' |   | (2) |     | 4   |     | 6 |  |   |  |  |
| e <u>bivo</u> en <u>tal</u> escoreza             | 7' |   | 2   |     | (4) |     |   |  |   |  |  |

|   |    |     |     |     |  |  |  |  |  |
|---|----|-----|-----|-----|--|--|--|--|--|
| que de <u>bien</u> non <u>he</u> <u>fiança</u> .    | 7' |     | (3) | (5) |  |  |  |  |  |
| Faries proeza                                       | 5' | (2) |     | 5   |  |  |  |  |  |
| <u>si</u> tu <b>dieres</b> <u>alegrança</u> ,       | 7' |     | 3   | [5] |  |  |  |  |  |
| a <u>mi</u> que so en <u>esperança</u> ,            | 7' | (2) |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <b>bivo</b> de <u>luenga</u> tristura.              | 7' |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <b>Atan</b> cuitado                                 | 4' | 2   | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>soy</u> e asi peresco,                           | 6' |     | 3   | 5   |  |  |  |  |  |
| que non <u>soy</u> ya <u>nin</u> paresco            | 7' |     | (3) | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>quien</u> solia, <u>mal</u> pecado!              | 7' |     | 3   | (5) |  |  |  |  |  |
| <b>Pero</b> <u>agradesco</u>                        | 5' | 1   | [3] | 5   |  |  |  |  |  |
| a <u>Dios</u> , porqu' el <u>tu</u> <u>cuidado</u>  | 7' | (2) |     | (5) |  |  |  |  |  |
| me <u>trae</u> tan <u>afincado</u>                  | 7' | (2) | [4] | 6   |  |  |  |  |  |
| que de otra <u>ren</u> non he <u>cura</u> .         | 7' |     | (4) |     |  |  |  |  |  |
| <b>Atan</b> <u>pelea</u>                            | 4' | 2   | 4   |     |  |  |  |  |  |
| el <u>mi</u> <u>coraçon</u> sobejo,                 | 7' | (2) | 5   |     |  |  |  |  |  |
| que la mi <b>muerte</b> <u>desejo</u>               | 7' |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| e de <u>mi</u> non <u>sé</u> que <u>sea</u> ;       | 7' |     | (3) | (5) |  |  |  |  |  |
| nin <u>sei</u> <u>consejo</u>                       | 4' | (2) | 4   |     |  |  |  |  |  |
| al <u>mal</u> que <u>me</u> <u>guerreea</u> ,       | 6' | (2) | (4) | 6   |  |  |  |  |  |
| que <u>pesares</u> m' <u>acarrea</u>                | 7' |     | 3   | [5] |  |  |  |  |  |
| que me <b>nunca</b> <u>dan</u> <u>folgura</u> .     | 7' |     | 3   | (5) |  |  |  |  |  |
| PN1 313   |    |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <u>De</u> <u>quien</u> <b>cuido</b> e <u>cuidei</u> | 7  |     | 3   | (5) |  |  |  |  |  |
| <b>aver</b> ben, <u>si</u> <u>cobraria</u>          | 7' | 2   | (4) |     |  |  |  |  |  |
| <u>plazer</u> do <u>que</u> <u>dessejei</u>         | 7  | 2   | (4) |     |  |  |  |  |  |
| <u>sol'</u> un <u>dia</u> ?                         | 3' |     | 3   |     |  |  |  |  |  |
| <u>Sol'</u> un <u>dia</u> <u>de</u> <u>cuidar</u>   | 7  |     | 3   | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>meu</u> <u>coraçon</u> non se <b>parte</b> ,     | 7' |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>desejando</u> o <u>lugar</u>                     | 7  |     | 3   | (5) |  |  |  |  |  |
| o non <b>poso</b> <b>aver</b> <b>parte</b> .        | 7' |     | 3   | 6   |  |  |  |  |  |
| <b>Porque</b> soy en <u>otra</u> <b>parte</b>       | 7' | 2   | 5   |     |  |  |  |  |  |
| <u>apartado</u> <u>de</u> <u>quien</u> <u>sei</u> , | 7  |     | 3   | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>en</u> <u>aquesto</u> <u>cuidarei</u>            | 7  |     | 3   | [5] |  |  |  |  |  |
| <u>si</u> <u>veria</u> .                            | 3' |     | 3   |     |  |  |  |  |  |

|  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|-----|--|---|--|--|
| <u>Si</u> veria <b>minna</b> <b>cuita</b>                    | 7' |   |     | 3   |     | 5   |     |  |   |  |  |
| <u>en</u> <b>algund</b> <b>tenpo</b> partida,                | 7' |   |     | 3   | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <b>onde</b> <b>dela</b> <b>sufro</b> <b>muita</b>            | 7' | 1 |     | 3   |     | 5   |     |  |   |  |  |
| <u>ja</u> en <b>aquesta</b> partida.                         | 7' |   |     |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| Pensando en <b>minna</b> partida,                            | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <b>cando</b> sera o d'ó <u>hei</u> ,                         | 7  | 1 |     |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| meu <u>cor</u> eu <u>non</u> <b>direi</b>                    | 6  |   | (2) |     | (4) |     | 6   |  |   |  |  |
| <u>quen</u> seria.   | 3' |   |     | 3   |     |     |     |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <u>Quen</u> seria <u>que</u> <b>sobejo</b>                   | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |   |  |  |
| <u>meu</u> <b>coraçon</b> atormenta,                         | 7' |   |     |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <u>e</u> o <b>corpo</b> <u>con</u> <b>dessejo</b>            | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |   |  |  |
| <b>sufrio</b> e <b>sufre</b> tormenta?                       | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <b>Cando</b> eu <u>fui</u> en tormenta                       | 7' | 1 |     |     | (4) |     |     |  |   |  |  |
| <u>de</u> <b>amor</b> , <b>nunca</b> <b>çessei</b>           | 7  |   |     | 3   | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <u>de</u> <b>loar</b> a <u>quien</u> <b>loei</b>             | 7  |   |     | 3   |     | (5) |     |  |   |  |  |
| <u>todavia</u> .   | 3' |   |     | 3   |     |     |     |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <b>PN1 314</b>   |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| A <u>Deus</u> <b>Amor</b> ! A <u>Deus</u> , el <u>Rei</u>    | 8  |   | (2) |     | 4   |     | (6) |  |   |  |  |
| que <u>eu</u> <b>ben</b> <b>servi</b> !                      | 5  |   | (2) |     |     | 5   |     |  |   |  |  |
| A <u>Deus</u> , la <b>Reina</b> a <u>quen</u> <b>loei</b>    | 8  |   | (2) |     | 4   |     | (6) |  |   |  |  |
| <u>e</u> <b>obedesçi</b> !                                   | 5  |   |     | [3] |     | 5   |     |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| Ja <u>mais</u> de <u>mi</u> <b>non</b> <b>oirán</b>          | 7  |   |     |     | (4) |     |     |  |   |  |  |
| <b>Amor</b> <b>loar</b> ,                                    | 4  |   | 2   |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <u>nin</u> <b>amadores</b> <u>me</u> <b>veran</b>            | 8  |   |     |     | 4   |     | (6) |  |   |  |  |
| <b>muller</b> <b>amar</b> .                                  | 4  |   | 2   |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| A <u>Deus</u> , <b>donas</b> de <u>buen</u> <b>lugar</b> !   | 8  |   | (2) | 3   |     |     | (6) |  |   |  |  |
| que eu <b>quero</b> -m' <u>ir</u> ,                          | 4  |   |     | 3   |     | 5   |     |  |   |  |  |
| de <u>vós</u> <b>me</b> <b>venno</b> <u>despedir</u>         | 8  |   |     |     | 4   |     | [6] |  |   |  |  |
| <u>pois</u> qu' é <b>assi</b> .                              | 4  |   |     | (3) |     | 5   |     |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| A <u>Deus</u> , <b>donzelas</b> <b>fermosas</b> !            | 7' |   | (2) |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| que <b>tenpo</b> é   | 4  |   | (2) |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <u>de</u> <b>me</b> <b>partir</b> <b>destas</b> <b>cosas</b> | 7' |   |     |     | 4   | 5   |     |  |   |  |  |
| por <b>bua</b> <u>fe</u> ;                                   | 4  |   | 2   |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| ca <b>vejo</b> <u>paresçer</u> por <u>que</u>                | 8  |   | 2   |     | [4] |     | 6   |  | 8 |  |  |
| <b>faço</b> <b>razon</b>                                     | 4  | 1 |     |     | 4   |     |     |  |   |  |  |

|  |    |   |     |     |     |     |     |   |     |  |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|-----|---|-----|--|--|
| de <b>nunca</b> <u>meu</u> <b>coraçon</b>  | 7  |   | 2   |     | (4) |     |     |   |     |  |  |
| <b>partir</b> de <u>mi</u> .   | 4  |   | 2   |     | 4   |     |     |   |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |   |     |  |  |
| A <u>Deus</u> , <b>cantos</b> <u>ben</u> <b>amaron</b>                             | 8  |   | (2) |     |     | (5) |     |   |     |  |  |
| e <b>amarán!</b>   | 4  |   |     |     | 4   |     |     |   |     |  |  |
| A <u>Deus</u> , <b>cantos</b> <u>ben</u> <b>falaron</b>                            | 8  |   | (2) |     |     | (5) |     |   |     |  |  |
| e <b>falarán!</b>  | 4  |   |     |     | 4   |     |     |   |     |  |  |
| A <u>Deus</u> , <b>cantos</b> <u>ben</u> <b>servirán</b>                           | 8  |   | (2) |     |     | (5) |     |   |     |  |  |
| de <u>bon</u> <b>talen!</b>  | 4  |   | (2) |     | 4   |     |     |   |     |  |  |
| que eu non <b>quero</b> <b>servir</b> <b>ninguen</b>                               | 8  |   |     | 3   |     |     | 6   |   |     |  |  |
| por <b>canto</b> <u>vi</u> .   | 4  |   | 2   |     | 4   |     |     |   |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |   |     |  |  |
| A <u>Deus</u> , <b>amigos</b> , <b>sennores</b>                                    | 7' |   | (2) |     | 4   |     |     |   |     |  |  |
| que <b>muchito</b> <b>amei!</b>  | 4  |   | 2   |     | 4   |     |     |   |     |  |  |
| A <u>Deus</u> , os <u>trobadores</u>   | 6' |   | (2) |     | [4] |     | 6   |   |     |  |  |
| con <u>quen</u> <b>trobei!</b>   | 4  |   | (2) |     | 4   |     |     |   |     |  |  |
| que <u>ja</u> non <b>digo</b> <u>nin</u> <b>direi</b>                              | 8  |   | (2) |     | 4   |     | (6) |   |     |  |  |
| <u>nin</u> <u>mal</u> <u>nin</u> <u>ben</u> ,                                      | 4  |   | (2) |     | 4   |     |     |   |     |  |  |
| que otro <u>camino</u> <u>me</u> <b>conven</b>                                     | 8  |   |     |     | 4   |     | (6) |   |     |  |  |
| <b>tomar</b> d'a <u>qui</u> .  | 4  |   | 2   |     | 4   |     |     |   |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |   |     |  |  |
| A <u>Deus</u> , <b>mundo</b> <b>enganador!</b>                                     | 8  |   | (2) | 3   |     | [5] |     |   |     |  |  |
| que <u>ja</u> <b>me</b> <u>vou</u>   | 4  |   | (2) |     | 4   |     |     |   |     |  |  |
| <b>para</b> <u>Deus</u> <b>Noso Sennor</b>   | 7  | 1 |     | (3) | 4   |     |     |   |     |  |  |
| <u>que</u> <b>me</b> <b>chamou;</b>  | 4  |   |     |     | 4   |     |     |   |     |  |  |
| e <b>ir-me</b> <u>hei</u> o m'El <b>mandou</b>                                     | 8  |   | 2   |     | (4) |     |     | 8 |     |  |  |
| sin <u>más</u> <b>tardar,</b>  | 4  |   | (2) |     | 4   |     |     |   |     |  |  |
| que <u>non</u> <b>me</b> <b>coven</b> <b>morar</b>                                 | 7  |   | (2) |     |     | 5   |     |   |     |  |  |
| <u>ja</u> <u>más</u> en <u>ti</u> .  | 4  |   | (2) |     | 4   |     |     |   |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |   |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |   |     |  |  |
| <b>PN1 315</b>   |    |   |     |     |     |     |     |   |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |   |     |  |  |
| <b>Ora</b> <u>me</u> <b>conven</b> <b>este</b> <b>mundo</b> <b>lexar</b>           | 11 | 1 |     | (3) |     | 5   | 6   |   | 8   |  |  |
| <u>pois</u> que <b>sufro</b> <b>coitas</b> e <u>mui</u> [...]                      |    |   |     | 3   |     | 5   |     |   | (8) |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |   |     |  |  |
| A <u>la</u> <u>mais</u> <b>fermosa</b> de <b>quantas</b> eu <u>vi</u>              | 11 |   |     | (3) |     | 5   |     |   | 8   |  |  |
| <b>ame-la</b> <u>mui</u> <b>forte</b> , por <u>grant</u> <b>mal</b> de <u>mi</u> , | 11 |   | 2   |     |     | 5   |     |   | (8) |  |  |
| e non <u>sei</u> por <u>que</u> <b>fallesçio-me</b> <b>assi</b>                    | 11 |   |     | (3) |     | (5) |     |   | 8   |  |  |
| [lacuna]   |    |   |     |     |     |     |     |   |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |   |     |  |  |

|   |    |   |     |     |     |     |     |     |  |
|---|----|---|-----|-----|-----|-----|-----|-----|--|
| Mui <b>poco</b> de <b>tiempo</b> duró meu plazer          | 11 |   | 2   |     | 5   |     | 8   |     |  |
| e maldito <b>seja</b> <u>quen</u> me o <u>fez</u> perder. | 11 |   |     | 3   | 5   | (7) |     | (9) |  |
| <u>Ai</u> , la <u>mi</u> sennora de <u>bon</u> paresçer,  | 11 |   |     | (3) | 5   |     | (8) |     |  |
| con la <b>vosa</b> <b>graçia</b> me <u>voy</u> desterrar! | 11 |   |     | 3   | 5   |     | (8) |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |     |  |
| <b>PN1 560</b>  |    |   |     |     |     |     |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |     |  |
| <b>Virgen</b> , <u>flor</u> d' espina,                    | 5' | 1 |     | (3) | 5   |     |     |     |  |
| <b>sienpre</b> <u>te</u> servi,                           | 5  | 1 |     | (3) | 5   |     |     |     |  |
| <b>santa</b> <b>cosa</b> e <b>digna</b> ,                 | 5' | 1 |     | 3   | 5   |     |     |     |  |
| <b>ruega</b> a <u>Dios</u> por <u>mi</u> .                | 5  | 1 |     | (3) | 5   |     |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |     |  |
| Eres <u>sin</u> <b>duda</b> ça                            | 5' | 1 |     | (3) | 5   |     |     |     |  |
| <u>mui</u> <b>perfeta</b> e <b>santa</b> ,                | 5' |   |     | 3   | 5   |     |     |     |  |
| la <u>tu</u> <b>omilda</b> ça                             | 5' |   | (2) |     | 5   |     |     |     |  |
| <u>en</u> el <b>mundo</b> <u>non</u> ha <b>tanta</b> .    | 7' |   |     | 3   | (5) | 7   |     |     |  |
| De <u>tu</u> <b>alaba</b> ça                              | 5' |   | (2) |     | 5   |     |     |     |  |
| <u>la</u> <b>Iglesia</b> <b>canta</b> ,                   | 5' |   |     | 3   | 5   |     |     |     |  |
| meu <u>cor</u> se <b>levanta</b>                          | 5' |   | (2) |     | 5   |     |     |     |  |
| <u>bendizendo</u> a <u>ti</u> .                           | 5  |   |     | 3   | 5   |     |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |     |  |
| Pariste, Sennora  | 5' |   | 2   |     | 5   |     |     |     |  |
| mui <u>sin</u> corrupçion,                                | 5  |   | (2) |     | 5   |     |     |     |  |
| <b>santa</b> eres agora                                   | 6' | 1 |     |     | 5   |     |     |     |  |
| <u>do</u> los <b>santos</b> <u>son</u> .                  | 5  |   |     | 3   | 5   |     |     |     |  |
| <b>Virgen</b> , a <u>ti</u> <b>adora</b>                  | 6' | 1 |     |     | (4) | 6   |     |     |  |
| el <u>mi</u> <b>coraçon</b> ,                             | 5  |   | (2) |     | 5   |     |     |     |  |
| con <u>grand</u> <b>devoçion</b>                          | 5  |   | (2) |     | 5   |     |     |     |  |
| <u>te</u> <b>obedesco</b> a <u>ti</u> .                   | 6  |   |     |     | 4   | 6   |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |     |  |
| <b>PN1 561</b>  |    |   |     |     |     |     |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |     |  |
| <u>Quien</u> por <u>Dios</u> se <u>enpobre</u> çe         | 7' |   |     | (3) | [5] |     |     |     |  |
| en <b>este</b> <b>mundo</b> que <b>vive</b> ,             | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |     |  |
| e <b>despues</b> lo leal <b>sirve</b> ,                   | 7' |   |     | 3   |     | 6   |     |     |  |
| <u>enrique</u> çe.  | 3' |   |     | 3   |     |     |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |     |  |
| <u>Enrique</u> çe <u>de</u> <b>riqueza</b>                | 7' |   |     | 3   | 5   |     |     |     |  |
| qu'es <b>para</b> <b>sienpre</b> <u>du</u> able,          | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |     |  |

|  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|---|--|---|--|--|
| <u>mui</u> infinita, estable                               | 7' |   |     |     | 4   |     |   |  |   |  |  |
| e <u>mui</u> <b>quita</b> d'escureza;                      | 7' |   | (2) | 3   |     |     |   |  |   |  |  |
| el Sennor de <u>la</u> grandeza                            | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |   |  |  |
| e <u>mui</u> <u>grand</u> perdonador,                      | 7  |   | (2) | (3) |     | [5] |   |  |   |  |  |
| que a ningund su <u>servidor</u>                           | 7  |   |     | 3   |     | [5] |   |  |   |  |  |
| <u>non</u> falleçe.  | 3' |   |     | 3   |     |     |   |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| Non falleçe ningund dia,                                   | 7' |   |     | 3   |     |     |   |  |   |  |  |
| qu'es <b>firme</b> <u>sin</u> mudamiento,                  | 7' |   | 2   |     | (4) |     |   |  |   |  |  |
| <u>quien</u> le <u>da</u> egualamiento                     | 7' |   |     | (3) |     | [5] |   |  |   |  |  |
| <u>ai</u> amigos! <u>faz</u> follia,                       | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |   |  |  |
| qu'el Sennor de <u>la</u> grandia                          | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |   |  |  |
| <b>nunca</b> ovo <u>par</u> nin avrá,                      | 7  | 1 |     | 3   |     | (5) |   |  | 8 |  |  |
| e <u>quien</u> lo <u>contradirá</u>                        | 7  |   | (2) |     | [4] |     |   |  |   |  |  |
| <u>ensandeçe</u> .   | 3' |   |     | 3   |     |     |   |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <u>Ensandeçe</u> e <u>es</u> mui <b>loco</b>               | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |   |  |  |
| <u>quien</u> de <u>tal</u> locura <u>enfinge</u> ,         | 7' |   |     | (3) |     | 5   |   |  |   |  |  |
| <u>mal</u> se <u>viste</u> , <u>mal</u> se <u>çinge</u> ,  | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |   |  |  |
| e <b>muere</b> de <b>poco</b> en <b>poco</b> .             | 7' |   | 2   |     |     | 5   |   |  |   |  |  |
| <u>Yo</u> , amigos, <u>non</u> lo <u>troco</u>             | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |   |  |  |
| por <b>otro</b> <b>santo</b> nin <b>santa</b> ,            | 7' |   | 2   |     | 4   |     |   |  |   |  |  |
| <u>pues</u> que <b>todo'l</b> <b>mundo</b> ' <b>spanta</b> | 7' |   |     | 3   |     | 5   |   |  |   |  |  |
| <u>su</u> <u>grandeçe</u> .                                | 3' |   |     | 3   |     |     |   |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>PN1 565</b>   |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| Conven-me biver  | 5  |   | 2   |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>triste</b> , <u>mui</u> penado,                         | 5' | 1 |     | (3) |     |     |   |  |   |  |  |
| <u>pues</u> <u>desanparado</u>                             | 5' |   |     | [3] |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>bivo</b> <u>todavia</u> .                               | 5' | 1 |     | [3] |     |     |   |  |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| Por <u>bien</u> que servi                                  | 5  |   | (2) |     |     |     |   |  |   |  |  |
| a <u>una</u> <u>flor</u> d'altura,                         | 6' |   | 2   |     | (4) |     | 6 |  |   |  |  |
| la <b>muerte</b> des <u>i</u>                              | 5  |   | 2   |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <u>veo</u> <u>sin</u> <u>mesura</u> ;                      | 5' | 1 |     | (3) |     |     |   |  |   |  |  |
| por <u>én</u> <b>digo</b> <u>assi</u> :                    | 5  |   | (2) | 3   |     |     |   |  |   |  |  |
| « <u>pues</u> non <u>he</u> <u>ventura</u> ,               | 5' |   |     | (3) |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>quiero</b> <u>ir</u> <b>morrer</b>                      | 5  | 1 |     | (3) |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>atan</b> <u>alongado</u>                                | 5' |   | 2   |     |     |     |   |  |   |  |  |



|   |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
|---|----|---|-----|-----|-----|-----|---|--|--|--|--|
| de <u>la</u> que, <b>cuidado!</b> ,                       | 5' |   | (2) |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>merçed</b> <u>atendia</u> ».                           | 5' |   | 2   |     |     |     |   |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>Si</u> de <u>tu</u> <b>verdad</b>                      | 5  | 1 |     | 3   |     |     |   |  |  |  |  |
| a <b>morte</b> men <b>brares</b> ,                        | 5' |   | 2   |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>faras</b> grand <b>bondad</b>                          | 5  |   | 2   |     |     |     |   |  |  |  |  |
| si <u>non</u> me <b>matares</b> .                         | 5' |   | 2   |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>Ave</b> <u>piadad</u> ,                                | 5  |   | 2   |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>non</u> me <u>desan</u> <b>pares</b> ,                 | 5' |   |     | [3] |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>pues</u> en <u>tu</u> <b>poder</b>                     | 5  |   |     | (3) |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>bivo</b> <u>encarçelado</u> ,                          | 5' | 1 |     | [3] |     |     |   |  |  |  |  |
| e <u>si</u> <u>he</u> <u>buen</u> <b>donado</b>           | 5' |   | (2) |     | (4) |     | 6 |  |  |  |  |
| <b>esta</b> <u>sennora</u> <b>mía</b> .                   | 6' | 1 |     |     | 4   |     | 6 |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| El <u>mi</u> <b>coraçon</b>                               | 5  |   | (2) |     |     |     |   |  |  |  |  |
| mui <b>graves</b> <b>cuidados</b>                         | 5' |   | 2   |     |     |     |   |  |  |  |  |
| ha <b>toda</b> <b>sazon</b> ,                             | 5  |   | 2   |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>que</u> por <u>ti</u> son <b>dados</b> .               | 5' |   |     | (3) |     |     |   |  |  |  |  |
| Por <b>esta</b> <b>razon</b> ,                            | 5  |   | 2   |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>los</u> <b>enamorados</b>                              | 5' |   |     | [3] |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>non</u> me <b>querran</b> <u>ver</u>                   | 5  |   |     | 3   |     |     |   |  |  |  |  |
| por <u>el</u> mi <b>pecado</b> ;                          | 5' |   | (2) |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>pues</u> , <b>Amor</b> , de <b>grado</b>               | 5' |   |     | 3   |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>dá-me</b> <b>alegria</b> .                             | 5' | 1 |     | [3] |     |     |   |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>SA7 130</b>  |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>Ai</u> , <b>cuitado</b> , <b>agora</b> <b>siento</b>   | 7' |   |     | 3   |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>que</u> <u>por</u> mi <u>mal</u> <b>conoçi</b>         | 7  |   | (2) |     | (4) |     |   |  |  |  |  |
| <b>tanto</b> bien <b>como</b> <b>perdi</b>                | 7  | 1 |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| <u>por</u> <b>cobrar</b> tal <u>perdimiento</u> .         | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>Los</u> mis <b>días</b> <u>ya</u> <b>pasaron</b>       | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>en</u> que <u>yo</u> <b>bevir</b> <b>solia</b>         | 7' |   |     | (3) |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>con</u> <b>plazer</b> e <b>alegria</b>                 | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |  |  |  |
| <b>todo</b> 'l <b>tiempo</b> <u>que</u> <b>duraron</b> .  | 7' | 1 |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>Pues</u> non <u>sé</u> <b>anparamento</b> ,            | 7' |   |     | (3) |     | [5] |   |  |  |  |  |
| <b>loado</b> <b>seas</b> , <b>Amor</b> ,                  | 7  |   | 2   |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| que A <u>Deus</u> , <b>minya</b> <b>boa</b> <b>senyor</b> | 7  |   | (2) | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| fue <b>causa</b> de <u>mi</u> <b>tormento</b> .           | 7' |   | 2   |     |     | (5) |   |  |  |  |  |

|   |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
|---|----|---|-----|-----|-----|-----|---|--|---|--|--|
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>Hordenar</b> <u>quiero</u> mi <b>vida</b> ,                  | 7' | 1 |     | [3] | 4   |     |   |  |   |  |  |
| <u>pues</u> so <b>puesto</b> en <u>tal</u> cuidado,             | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |   |  |  |
| <u>que</u> <b>morir</b> <b>devo</b> , <b>cuitado</b> ,          | 7' |   |     | 3   | 4   |     |   |  |   |  |  |
| <u>o</u> <b>fazer</b> <b>vida</b> <b>perdida</b> ;              | 7' |   |     | 3   | 4   |     |   |  |   |  |  |
| <u>Et</u> <b>sera</b> <b>puesto</b> [...]:                      | ?  |   |     | 3   | 4   |     |   |  |   |  |  |
| <b>Ruisenyor</b> <b>veo</b> -te <b>quexoso</b> ;                | 7' |   |     | 3   | 4   |     |   |  |   |  |  |
| <b>Amor</b> <b>cruel</b> et <b>brioso</b> ,                     | 7' |   | 2   |     | 4   |     |   |  |   |  |  |
| <b>fara</b> por <u>mi</u> <b>conplimiento</b> .                 | 7' |   | 2   |     | (4) |     |   |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>Ya</b> non <b>puedo</b> <u>mas</u> <b>durar</b>              | 7  |   |     | 3   |     | (5) |   |  |   |  |  |
| <b>esta</b> <b>vida</b> <u>padesciendo</u> ,                    | 7' | 1 |     | 3   |     | [5] |   |  |   |  |  |
| <u>et</u> <b>pues</b> <b>muero</b> <b>asi</b> <b>biviendo</b> , | 7' |   |     | 3   |     | 5   |   |  |   |  |  |
| <b>bivo</b> me <b>quiero</b> 'nterrar,                          | 7  | 1 |     |     | 4   |     |   |  |   |  |  |
| <u>e</u> <b>sera</b> el <u>enterramiento</u>                    | 7' |   |     |     | [4] |     |   |  |   |  |  |
| <b>Cativo</b> de <b>minya</b> <b>tristura</b> ;                 | 8' |   | 2   |     |     | 5   |   |  | 8 |  |  |
| <b>Pues</b> me <u>fallescio</u> <b>ventura</b> ,                | 7' |   |     | [3] |     | 5   |   |  |   |  |  |
| <u>cobrirá</u> mi <u>monimento</u> .                            | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>SA7 160</b>  |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <u>Bien</u> <b>dire</b> d' <b>Amor</b> ,                        | 5  |   |     | 3   |     |     |   |  |   |  |  |
| <u>pues</u> que <u>me</u> le <u>fez</u>                         | 5  |   |     | (3) |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>quedar</b> <b>desta</b> <u>veç</u>                           | 5  |   | 2   | 3   |     |     |   |  |   |  |  |
| por <u>seu</u> <b>servidor</b> .                                | 5  |   | (2) |     |     |     |   |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| En <u>tus</u> <b>nau</b> <b>vontade</b>                         | 5' |   | (2) |     |     |     |   |  |   |  |  |
| d' <b>Amor</b> me <b>partir</b> ,                               | 5  |   | 2   |     |     |     |   |  |   |  |  |
| et <u>tal</u> , en <b>verdade</b> ,                             | 5' |   | (2) |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>nunca</b> <u>o</u> <b>servir</b> .                           | 5  | 1 |     | (3) |     |     |   |  |   |  |  |
| <u>De</u> <b>servir</b> he <b>razon</b>                         | 6  |   |     | 3   |     |     | 6 |  |   |  |  |
| <u>sin</u> <b>aver</b> <b>galardon</b>                          | 6  |   |     | 3   |     |     | 6 |  |   |  |  |
| <u>de</u> <b>minya</b> <b>senyor</b> .                          | 5  |   |     | 3   |     |     |   |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <u>O</u> <b>Amor</b> me <b>diso</b>                             | 5' |   |     | 3   |     |     |   |  |   |  |  |
| un <b>dia</b> <b>falando</b> ,                                  | 5' |   | (2) |     |     |     |   |  |   |  |  |
| si <u>me</u> <b>plaçeria</b>                                    | 5' |   | (2) |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>amar</b> de <b>seu</b> <b>vando</b> .                        | 5' |   | 2   |     |     |     |   |  |   |  |  |
| Vi <b>moça</b> <b>fermosa</b> ,                                 | 5' |   | 2   |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>gentil</b> , <b>graçiosa</b> ,                               | 5' |   | 2   |     |     |     |   |  |   |  |  |

|   |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
|---|----|---|-----|-----|-----|-----|--|--|---|--|--|
| de fina color.  | 5  |   | 2   |     |     |     |  |  |   |  |  |
| <b>SA7 264</b>  |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
| Pois por favor, <u>ç</u> ierto sei,                         | 7  |   |     |     | 4   | 5   |  |  |   |  |  |
| ha todo ome o mellor,                                       | 7  |   | 2   |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| por tanto <u>eu</u> cridarei:                               | 7  |   | 2   |     | (4) |     |  |  |   |  |  |
| ai, favor! ai, <u>Deus</u> , favor!                         | 7  |   |     | 3   |     | (5) |  |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
| <b>Vejo</b> un ome <u>ent</u> edido,                        | 7' | 1 |     | 3   |     | [5] |  |  |   |  |  |
| <b>savio</b> , de <u>bon</u> sentimento,                    | 7' | 1 |     |     | (4) |     |  |  |   |  |  |
| e <u>si</u> non é favorito,                                 | 7' |   | (2) |     | (4) |     |  |  |   |  |  |
| <u>ha</u> mui <b>poco</b> <u>con</u> vaçamiento.            | 8' |   |     | 3   |     | [5] |  |  | 8 |  |  |
| E <u>pois</u> tal <u>con</u> vaçamiento                     | 7' |   | (2) |     | [4] |     |  |  |   |  |  |
| <u>ya</u> m'atén favor por <u>lei</u> ,                     | 7  |   |     | 3   |     | 5   |  |  |   |  |  |
| por tanto <u>eu</u> cridarei:                               | 7  |   | 2   |     | (4) |     |  |  |   |  |  |
| ai, favor! Ai, <u>Deus</u> , favor!                         | 7  |   |     | 3   |     | (5) |  |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
| <b>Cato</b> otro <u>ne</u> çio, <u>ru</u> do;               | 7' | 1 |     | 3   |     | 5   |  |  |   |  |  |
| <u>si</u> favor por <u>seu</u> lo <b>priso</b> ,            | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |   |  |  |
| <b>todos</b> o <u>dan</u> por enviso                        | 7' | 1 |     |     | (4) |     |  |  |   |  |  |
| e <b>dizen</b> qu'es <u>mui</u> <u>sesudo</u> .             | 7' |   | 2   |     |     | (5) |  |  |   |  |  |
| <u>Quien</u> favor ten <u>por</u> <u>escudo</u>             | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |   |  |  |
| <b>tiene</b> el <b>mundo</b> , <b>tiene</b> el <u>Rei</u> , | 7  | 1 |     | 3   |     | 5   |  |  |   |  |  |
| por tanto <u>eu</u> cridarei:                               | 7  |   | 2   |     | (4) |     |  |  |   |  |  |
| ai, favor! Ai, <u>Deus</u> , favor!                         | 7  |   |     | 3   |     | (5) |  |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
| <b>Quando</b> <u>ven</u> a <u>via</u> fora!                 | 7' | 1 |     | (3) |     | 5   |  |  |   |  |  |
| de <u>quien</u> favor dá so'sprito,                         | 7' |   | (2) |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| non <b>cessa</b> <u>quien</u> no <b>adora</b>               | 7' |   | 2   |     | (4) |     |  |  |   |  |  |
| o <u>quien</u> <b>maldiz</b> o <b>bendito</b> .             | 7' |   | (2) |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| <b>Donde</b> <u>eu</u> <b>repito</b> ,                      | 5' | 1 |     | (3) |     | 5   |  |  |   |  |  |
| <u>reveren</u> çia <u>le</u> <b>darei</b> ,                 | 7  |   |     | 3   |     | (5) |  |  |   |  |  |
| por tanto <u>eu</u> cridarei:                               | 7  |   | 2   |     | (4) |     |  |  |   |  |  |
| ai, favor! Ai, <u>Deus</u> , favor!                         | 7  |   |     | 3   |     | (5) |  |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
| <b>SA7 321</b>  |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |  |  |   |  |  |
| <b>Pues</b> me vo <b>donde</b> <u>cuido</u> so              | 7' |   |     |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| soy <u>ç</u> ierto, <b>siempre</b> sere,                    | 7  |   | 2   |     | 4   |     |  |  |   |  |  |
| <b>esta</b> <u>canzion</u> cantaré,                         | 7  | 1 |     |     | 4   |     |  |  |   |  |  |

|   |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
|---|----|---|-----|-----|-----|-----|-----|--|---|--|--|
| que me sera conortoso:                        | 7' |   |     |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| Triste <u>mui</u> pensoso                     | 5' | 1 |     | (3) |     | 5   |     |  |   |  |  |
| siempre <u>beviré</u> .                       | 5  | 1 |     | [3] |     | 5   |     |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| Tanto cuitado <u>sin</u> plazer               | 8  | 1 |     |     | 4   |     | (6) |  | 8 |  |  |
| quien <u>vere oy</u> que me parto,            | 7' |   | 2   |     | (4) |     |     |  |   |  |  |
| de <b>males</b> tristezas <b>farto</b> ,      | 7' |   | 2   |     |     | 5   |     |  |   |  |  |
| <b>sepa</b> que so en su poder                | 7  | 1 |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <u>del</u> Amor <b>sienpr'</b> enganioso,     | 7' | 1 |     | 3   | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <b>porque</b> con razon dire:                 | 7  |   | 2   |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| Et <u>mui</u> deseioso                        | 5' |   | (2) |     |     | 5   |     |  |   |  |  |
| <u>do</u> que <u>ja</u> pasé.                 | 5  |   |     | (3) |     | 5   |     |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| Bien <b>como</b> <u>desesperado</u>           | 7' |   | 2   |     | [4] |     |     |  |   |  |  |
| entiendo <u>de</u> caminar,                   | 7  |   | 2   |     |     | (5) |     |  |   |  |  |
| <u>pues</u> que non <b>puedo</b> cobrar       | 7  |   |     |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| ningun bien por <u>mi</u> pensado;            | 7' |   | 2   |     |     | (5) |     |  |   |  |  |
| <u>et</u> dire, pues <u>ordenado</u>          | 7' |   |     | 3   |     | [5] |     |  |   |  |  |
| <u>as</u> , Amor, de <u>me</u> matar:         | 7  |   |     | 3   |     | (5) |     |  |   |  |  |
| Tienpo pasado                                 | 4' | 1 |     |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| non <u>es</u> d'olvidar.                      | 5  |   | (2) |     |     | 5   |     |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| Parto-me luego agora,                         | 7' | 1 |     |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <u>vet</u> lo que <b>podre</b> fazer,         | 7  |   |     |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| en que <b>pueda</b> <u>conplazer</u>          | 7  |   |     | 3   |     | [5] |     |  |   |  |  |
| a <b>vós</b> , mi <u>bien</u> et senyora,     | 7' |   | (2) |     | (4) |     |     |  |   |  |  |
| <b>como</b> <u>quier</u> non <u>me</u> colora | 7' | 1 |     | (3) |     | (5) |     |  |   |  |  |
| <u>tal</u> razon a mi entender:               | 8  |   |     | 3   |     |     |     |  |   |  |  |
| Con <b>minya</b> senyora                      | 5' |   | 2   |     |     | 5   |     |  |   |  |  |
| solia biver.                                  | 5  |   | 2   |     |     | 5   |     |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| SA8 69  |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| Por <b>amar</b> non <u>saibamente</u> ,       | 7' |   |     | 3   |     | [5] |     |  |   |  |  |
| mais <b>como</b> <b>louco</b> sirvente,       | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |   |  |  |
| <u>hei</u> servido a <u>quen</u> non sente    | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |   |  |  |
| <u>meu</u> cuidado.                           | 3' |   |     | 3   |     |     |     |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |   |  |  |
| <u>Nen</u> jamais quer sentir                 | 6  |   |     | 3   |     |     | 6   |  |   |  |  |
| <b>minna</b> cuita,                           | 3' |   |     | 3   |     |     |     |  |   |  |  |

|   |    |   |     |     |     |   |  |   |  |  |
|---|----|---|-----|-----|-----|---|--|---|--|--|
| que por meu <b>grand</b> mal padesco,       | 7' |   |     | (4) |     |   |  |   |  |  |
| la <u>qual</u> non <b>posso</b> sofrer,     | 7  |   | (2) | 4   |     |   |  |   |  |  |
| <b>tanto</b> he <b>muita</b> !              | 3' | 1 |     | 4   |     |   |  |   |  |  |
| <b>Pero</b> <b>vejo</b> <u>que</u> peresco  | 7' | 1 |     | 3   | (5) |   |  |   |  |  |
| e non <u>sei</u> por qu' ensandesco,        | 7' |   |     | (3) |     |   |  |   |  |  |
| e <u>meu</u> <b>coraçon</b> consente        | 7' |   | (2) |     | 5   |   |  |   |  |  |
| que <b>moira</b> como inoçente,             | 8' |   | 2   | 4   |     |   |  |   |  |  |
| <u>nom</u> culpado.                         | 3' |   |     | 3   |     |   |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>Ben</b> seria <u>que</u> sirvesses,      | 7' |   |     | 3   | (5) |   |  |   |  |  |
| <u>ai</u> <b>coraçom</b> !                  | 4  |   |     | 4   |     |   |  |   |  |  |
| e <b>bivesses</b> <u>traballado</u> ,       | 7' |   |     | 3   | [5] |   |  |   |  |  |
| <u>si</u> por <u>servir</u> atendesces      | 7' |   |     | 4   |     |   |  |   |  |  |
| <u>bom</u> gualardom                        | 4  |   |     | 4   |     |   |  |   |  |  |
| <u>dos</u> turmentos <u>que</u> ha passado. | 8' |   |     | 3   | (5) |   |  | 8 |  |  |
| Mais <b>vejo</b> , <u>por</u> meu pecado,   | 7' |   | 2   | (4) |     |   |  |   |  |  |
| que <b>sempre</b> <u>som</u> padescēte      | 7' |   | 2   | (4) |     |   |  |   |  |  |
| e <b>nunca</b> <u>bom</u> continente        | 7' |   | 2   | (4) |     |   |  |   |  |  |
| <u>hei</u> <b>achado</b> .                  | 3' |   |     | 3   |     |   |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |   |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>MH1 280</b>                              |    |   |     |     |     |   |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <u>Si</u> dos <b>ojos</b> <b>vejo</b>       | 5' |   |     | 3   |     |   |  |   |  |  |
| <u>que</u> me <u>fai</u> <b>nemiga</b> ,    | 5' |   |     | (3) |     |   |  |   |  |  |
| <u>conven</u> que le <b>diga</b>            | 5' |   | 2   |     |     |   |  |   |  |  |
| <u>mi</u> desejo.                           | 3' |   |     | 3   |     |   |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>Aventurar-m' é</b>                       | 5  |   | [2] |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>en</b> alguna ora,                       | 5' |   |     | 3   |     |   |  |   |  |  |
| e <b>ire</b> u <u>sé</u>                    | 5  |   |     | 3   |     |   |  |   |  |  |
| que ella <b>mora</b> ,                      | 4' |   | 2   | 4   |     |   |  |   |  |  |
| e <b>dire</b> : «Sennora,                   | 5' |   |     | 3   |     |   |  |   |  |  |
| la <b>vuestra</b> beldad                    | 5  |   | 2   |     |     |   |  |   |  |  |
| me <u>faz</u> , por <b>verdad</b> ,         | 5  |   | (2) |     |     |   |  |   |  |  |
| <u>mal</u> sobejo».                         | 3' |   |     | 3   |     |   |  |   |  |  |
|   |    |   |     |     |     |   |  |   |  |  |
| E <b>desque</b> l' <u>eu</u> <b>dixer</b>   | 6  |   | 2   | (4) |     | 6 |  |   |  |  |
| <b>todo</b> o meu <u>mal</u> ,              | 5  | 1 |     |     |     |   |  |   |  |  |
| <b>mate-me</b> se <u>quer</u> ,             | 5  | 1 |     |     |     |   |  |   |  |  |
| que <u>non</u> me <u>én</u> <u>cal</u> ;    | 5  |   | (2) | 4   |     |   |  |   |  |  |

|  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|--|--|--|--|--|
| que a <u>mi</u> mas me <u>val</u>                    | 5  |   | (2) |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <u>morrrer</u> ayuntado,                             | 5' |   | 2   |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <u>que</u> <u>bevir</u> penado                       | 5' |   |     | 3   |     |     |  |  |  |  |  |
| <u>allen</u> Tejo.                                   | 3' |   | 2   | 3   |     |     |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| E, <u>por</u> aventura,                              | 5' |   | (2) |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <u>enojar</u> -se <u>ha</u>                          | 5  |   |     | 3   |     |     |  |  |  |  |  |
| de <u>aquesta</u> tristura                           | 5' |   | 2   |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <u>que</u> a mi <u>dá</u> ,                          | 4  |   |     |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| o <u>me</u> tornará                                  | 5  |   | (2) |     |     |     |  |  |  |  |  |
| por <u>seu</u> servidor;                             | 5  |   | (2) |     |     |     |  |  |  |  |  |
| e, <u>si</u> asi <u>for</u> ,                        | 5  |   | (2) |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <u>ben</u> petrejo.                                  | 3' |   |     | 3   |     |     |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>PN1 28</b>  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>F</b> fuelle de <u>grant</u> maravilla            | 7' | 1 |     |     | (4) |     |  |  |  |  |  |
| <u>jardyn</u> de <u>dulçe</u> olor                   | 7  |   | 2   |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| morada de Enperador                                  | 7  |   | 2   |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <u>rryca</u> fermosa baxilla                         | 7' | 1 |     |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>digan</u> <u>esto</u> <u>por</u> seuilla          | 7' | 1 |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>trobadores</u> E poetas                           | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>pues</u> que <u>synos</u> & planetas              | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>lo</u> <u>sostienen</u> <u>syn</u> manzilla       | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| En <u>ella</u> <u>los</u> elementos                  | 7' |   | 2   |     | (4) |     |  |  |  |  |  |
| <u>agua</u> <u>tierra</u> <u>fuego</u> & <u>ayre</u> | 7' | 1 |     | 3   |     | 5   |  |  |  |  |  |
| <u>son</u> <u>rryquezas</u> & <u>donayre</u>         | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>viçios</u> & <u>abondamientos</u>                 | 7' | 1 |     | (3) |     | [5] |  |  |  |  |  |
| loores <u>Ensalcamientos</u>                         | 7' |   | 2   |     | [4] |     |  |  |  |  |  |
| <u>sean</u> <u>dados</u> <u>yo</u> lo mando          | 7' | 1 |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| al <u>sancto</u> <u>rrey</u> don ferrando            | 7' |   | 2   |     | (4) |     |  |  |  |  |  |
| pues <u>gano</u> <u>tales</u> çimientos              | 7' |   | 2   |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| Morar <u>deue</u> En parayso                         | 7' |   | 2   | 3   |     |     |  |  |  |  |  |
| <u>quien</u> guerreando comoros                      | 7' |   |     |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>gano</u> tan <u>rryco</u> s tesoros               | 7' |   | 2   |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| & <u>tanta</u> <u>tierra</u> en prouiso              | 7' |   | 2   |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>esta</u> çibdat que de <u>vyso</u>                | 7' | 1 |     |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>sera</u> en el <u>mundo</u> llamada               | 7' |   | 2   |     |     | 5   |  |  |  |  |  |

|  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|--|--|--|--|--|
| la <u>muy</u> bien <u>aventurada</u>                           | 7' |   | (2) |     | [4] |     |  |  |  |  |  |
| a <u>quien</u> dios bien <b>quiere</b> & <b>quisso</b>         | 7' |   | (2) |     |     | 5   |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <u>Clarydat</u> E <u>dyscreçion</u>                            | 7  |   |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <u>esfuërço</u> E <u>cablerya</u> (!)                          | 7  |   | 2   |     | (4) |     |  |  |  |  |  |
| <u>grant</u> <u>lynpieza</u> & <u>loçania</u>                  | 7' |   |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <b>mora</b> en <u>su</u> <u>poblacion</u>                      | 7  | 1 |     |     | (4) |     |  |  |  |  |  |
| <u>pues</u> <b>fazer</b> <b>deue</b> <u>mençion</u>            | 7  |   |     | 3   | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <b>todo</b> el <b>mundo</b> en <u>verdat</u>                   | 7  | 1 |     |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| de <u>tan</u> <u>perfecta</u> <u>çibdat</u>                    | 7  |   | (2) |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| & de <u>su</u> <u>costelaçion</u>                              | 7  |   |     | (3) |     | [5] |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>PN1 29</b>  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>Hercoles</b> que <u>hedifico</u>                            | 7  | 1 |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <u>la</u> <u>çibdat</u> muy <u>poderosa</u>                    | 7' |   |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| su <b>alma</b> <b>ssea</b> <u>gozossa</u>                      | 7' |   | 2   |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| que <u>tal</u> <u>çibdat</u> <u>ordeno</u>                     | 7  |   | (2) |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>por</u> <u>seuilla</u> <u>demostro</u>                      | 7  |   |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| en <u>su</u> muy <b>alto</b> <u>ssaber</u>                     | 7  |   | (2) |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| que se <b>avie</b> de <u>noblezer</u>                          | 7  |   |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| por <b>julio</b> que <u>la</u> <b>poblo</b>                    | 7  |   | 2   |     |     | (5) |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <u>Con</u> <u>ssaber</u> E <u>poderio</u>                      | 7' |   |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <b>estos</b> <u>doss</u> <u>la</u> <u>ordenaron</u>            | 7' | 1 |     | (3) |     | [5] |  |  |  |  |  |
| & <u>los</u> que en <u>ella</u> <u>poblaron</u>                | 7' |   | (2) |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>fue</u> <u>proeza</u> & <u>muy</u> <u>grant</u> <b>brio</b> | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>viçio</u> & <u>prez</u> & <u>amoryo</u>                     | 7' | 1 |     | (3) |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <u>lealtança</u> & <u>lindo</u> <b>amor</b>                    | 7  |   |     | 3   |     | 5   |  |  |  |  |  |
| <b>syenpre</b> <b>byue</b> <u>syn</u> <b>pauor</b>             | 7  | 1 |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>rryberas</u> del <u>su</u> <u>grant</u> <b>rryo</b>         | 7' |   | 2   |     |     | (5) |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>Falta</b> <u>oy</u> non <u>es</u> <u>sabida</u>             | 7' | 1 |     | (3) |     | (5) |  |  |  |  |  |
| en el <b>mundo</b> <u>tal</u> <u>çibdat</u>                    | 7  |   |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>nin</u> <u>avn</u> con <u>tal</u> <u>Propiedat</u>          | 7  |   |     |     | (4) |     |  |  |  |  |  |
| de <b>tantos</b> <b>bienes</b> <u>conplida</u>                 | 7  |   | 2   |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>abondada</u> E <u>guaneçida</u>                             | 7' |   |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| de <u>yfnynitos</u> <u>plazeres</u>                            | 7' |   |     |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>lynpieza</u> son <u>sus</u> <u>averes</u>                   | 7' |   | 2   |     |     | (5) |  |  |  |  |  |
| de <u>loores</u> <u>Bastezida</u>                              | 7' |   |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |

|                                |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
|--------------------------------|----|---|-----|-----|-----|-----|--|--|--|--|--|
|                                |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| Qualquier noble rrey que tiene | 7' |   | 2   | *   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| por suya tan noble joya        | 7' |   | 2   |     |     | 5   |  |  |  |  |  |
| deuenla quien quier lo aya     | 7' | 1 |     |     |     | (4) |  |  |  |  |  |
| mucho onrrar que assy conuiene | 7' | 1 |     | 3   |     | 5   |  |  |  |  |  |
| ca quien lealtat Mantylene     | 7' |   | (2) |     |     | 5   |  |  |  |  |  |
| mucho deue a maravilla         | 7' | 1 |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| sser preçiado pues seuilla     | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| desto grant parte le viene     | 7' | 1 |     |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
|                                |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
|                                |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| PN1 30                         |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
|                                |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| De grant tenpo fasta agora     | 7' |   |     | 3   |     | 5   |  |  |  |  |  |
| muchas gentes por fazaña       | 7' | 1 |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| vos alaban por Señora          | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| delas çibdades de españa       | 7' | 1 |     |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| sseuilla gentyl estraña        | 7' |   | 2   |     |     | 5   |  |  |  |  |  |
| do toda lympieza mora          | 7' |   | 2   |     |     | 5   |  |  |  |  |  |
| quien de vos se enamora        | 7' |   |     |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| non tiene enbidia nin ssaña    | 7' |   | 2   |     |     | 5   |  |  |  |  |  |
|                                |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| Vysta es Por espyrençia        | 7' | 1 |     |     |     | (4) |  |  |  |  |  |
| vuestra infynita abundança     | 7' | 1 |     |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| barçelona nin valençia         | 7' |   |     | 3   |     | 5   |  |  |  |  |  |
| non sson en vuestra egualança  | 7' |   | (2) |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| granada con quanto alcança     | 7' |   | 2   |     |     | 5   |  |  |  |  |  |
| a vos fagan Reuerençia         | 7' |   |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| lysbona segunt mi creençia     | 7' |   | 2   |     |     | 5   |  |  |  |  |  |
| quita es Desta ynorançia       | 7' | 1 |     |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
|                                |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| Loores Auentajados             | 7' |   | 2   |     |     | 5   |  |  |  |  |  |
| avedes E syenpre ovistes       | 7' |   | 2   |     |     | 5   |  |  |  |  |  |
| rrycas huertas lyndos prados   | 7' | 1 |     | 3   |     | 5   |  |  |  |  |  |
| puerto por do en rrequezistes  | 7' | 1 |     | (3) |     | [5] |  |  |  |  |  |
| criastes E mantuuistes         | 7' |   | 2   |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| rrycos omnes ensalçados        | 7' | 1 |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| otros de nobles estados        | 7' | 1 |     |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| con quien vos enobleçistes     | 7' |   | 2   |     | [4] |     |  |  |  |  |  |
|                                |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| Vuestro alçaçar es llamado     | 7' | 1 |     | [3] |     | 5   |  |  |  |  |  |



|   |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
|---|----|---|-----|-----|-----|-----|---|--|--|--|--|
| vergel de <u>muy</u> grant folgança                     | 7' |   | 2   |     | (4) |     |   |  |  |  |  |
| <b>donde</b> amor ffue <u>coronado</u>                  | 7' | 1 |     | 3   |     | [5] |   |  |  |  |  |
| & floresçe su alabança                                  | 7' |   |     | 3   |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>biuen</b> so <b>vuestra</b> <u>amparança</u>         | 7' | 1 |     | 3   |     | [5] |   |  |  |  |  |
| <b>dueñas</b> de <u>grant</u> prez loado                | 7' | 1 |     |     | (4) |     |   |  |  |  |  |
| donzellas de alto estado                                | 7' |   | 2   |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>fermosura</u> <u>syn</u> <u>errança</u>              | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>PN1 31</b>   |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>Lynda</b> <u>syn</u> <u>conparaçion</u>              | 7  | 1 |     | (3) |     | [5] |   |  |  |  |  |
| <u>claridat</u> & <u>luz</u> de <u>españa</u>           | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>plazer</u> & <u>consolaçion</u>                      | 7  |   | 2   |     | [4] |     |   |  |  |  |  |
| briossa çibdat <u>estraña</u>                           | 7' |   | 2   |     |     | 5   |   |  |  |  |  |
| el <u>mi</u> <u>coraçon</u> se <u>baña</u>              | 7' |   | (2) |     |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>en</u> ver <b>vuestra</b> marauilla                  | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |  |  |  |
| <u>muy</u> poderosa Seuilla                             | 7' |   |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| guarnida <u>dalta</u> <u>conpañã</u>                    | 7' |   | 2   |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <u>Parayso</u> <u>Terrenal</u>                          | 7  |   |     | 3   |     | [5] |   |  |  |  |  |
| <u>es</u> el <b>vuestro</b> <b>nobre</b> <b>puro</b>    | 7' |   |     | 3   |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <b>sobre</b> çimiento leal                              | 7  | 1 |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| <u>es</u> fundado <b>vuestro</b> <b>muro</b>            | 7' |   |     | 3   |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <b>onde</b> <b>byue</b> amor seguro                     | 7' | 1 |     | 3   |     | 5   |   |  |  |  |  |
| <u>que</u> sera <b>sienpre</b> <u>ensalçado</u>         | 7' |   |     | 3   | 4   |     | 6 |  |  |  |  |
| sy <b>esto</b> me <u>fuer</u> <u>negado</u>             | 7' |   | 2   |     |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>de</u> maldiçientes non <b>curo</b>                  | 7' |   |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| <b>Desque</b> de <u>vos</u> me party                    | 7  | 1 |     |     | (4) |     |   |  |  |  |  |
| <u>falta</u> <u>agora</u> <u>que</u> vos <b>veo</b>     | 7' | 1 |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>bien</u> vos <b>juro</b> <u>que</u> non <u>vy</u>    | 7  |   |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <b>vuestra</b> <u>egual</u> En asseo                    | 7' | 1 |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| <b>mientra</b> mas <b>miro</b> & oteo                   | 7' | 1 |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| <b>vuestras</b> <b>dueñas</b> & donzellas               | 7' | 1 |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>rresplandor</u> nin <u>luz</u> de <u>estrellas</u>   | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <u>non</u> es <u>tal</u> <u>segunt</u> yo <b>creo</b> . | 7' |   |     | (3) |     | 5   |   |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |  |  |  |
| En el <b>mundo</b> <u>non</u> ha <u>par</u>             | 7  |   |     | 3   |     | (5) |   |  |  |  |  |
| <b>vuestra</b> lyndeza & folgura                        | 7' | 1 |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |
| <u>nin</u> se <u>podrian</u> ffallar                    | 7  |   |     |     | 4   |     |   |  |  |  |  |

|  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|--|--|--|--|--|
| <b>dueñas</b> de <u>tal</u> <b>fermosura</b>     | 7' | 1 |     |     | (4) |     |  |  |  |  |  |
| donzellas de <u>grant</u> <b>mesura</b>          | 7' |   | 2   |     |     | (5) |  |  |  |  |  |
| que <u>en</u> vos <b>fueron</b> criadas          | 7' |   | (2) |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <b>estas</b> <b>deuen</b> <u>ser</u> loadas      | 7' | 1 |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| en <b>españa</b> de apostura                     | 7' |   |     | 3   |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>ffin</b>                                      |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |  |  |  |
| <b>Vna</b> <b>cossa</b> <u>que</u> non <b>es</b> | 7  | 1 |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>sy</u> en vos <b>fuesse</b> serya             | 7' |   |     |     | 4   |     |  |  |  |  |  |
| <u>mas</u> guarnido <b>vuestro</b> arnes         | 7  |   |     | 3   |     | 5   |  |  |  |  |  |
| <u>de</u> plazer & de alegria                    | 7' |   |     | 3   |     |     |  |  |  |  |  |
| <u>que</u> la <u>flor</u> de <u>grant</u> valia  | 7' |   |     | (3) |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <u>en</u> el <b>mundo</b> <u>ensalçada</u>       | 7' |   |     | 3   |     | [5] |  |  |  |  |  |
| <u>sy</u> fiziesse en <u>vos</u> morada          | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |  |  |  |
| <b>vuestro</b> <u>par</u> Non <u>a</u> verya     | 7' | 1 |     | (3) |     | [5] |  |  |  |  |  |

### Anexo 3 - Análise acentuação LBA

Edição base: Juan Ruiz/Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor* (ed.: Alberto BLECUA), Madrid, Catedra, col. Letras Hispánicas, 2001 (5ª edição).

Edições consultadas como apoio: Juan Ruiz, *Libro de buen amor* (ed.: Joan COROMINAS), Madrid, Gredos, 1973 (reimp.) identificada como C; *Libro de buen amor* (ed.: Raymond S. WILLIS), Princeton, Princeton University Press, 1972 identificada como W.

| <b>Texto</b><br>(acentuação em monossílabos/ secundária em polissílabos a <u>sublinhado</u> ; acentuação principal em polissílabos a <b>negrito</b> ).<br>O número no final do verso identifica a unidade poética na edição base. | <b>Métrica</b> | <b>Grelha acentuação</b><br>Algarismo simples se for lexical. Acentuações secundárias indicadas com (x) se for monossílabo, [x] se for num polissílabo. |   |     |     |     |  |  |
|---|----------------|---|---|-----|-----|-----|--|--|
|   |                |   |   |     |     |     |  |  |
| <u>O</u> <u>María</u> , <u>luz</u> del <b>día</b> , 20  | 7'             |   |   | 3   |     | (5) |  |  |
| <u>tú</u> me <b>guía</b> <b>toda</b> <b>vía</b> !   | 7'             |   |   | (3) |     | 5   |  |  |
|   |                |   |   |     |     |     |  |  |
| <b>Gá</b> name <b>gracia</b> e bendición <sup>417</sup> 21  | 7              | 1   |   |     | 4   |     |  |  |
| <u>e</u> de Jhesú consola <b>ción</b> <sup>418</sup> ,  | 8              |   |   |     | 4   |     |  |  |
| que <b>pueda</b> <u>con</u> devo <b>ción</b>  | 7              |   | 2 |     | (4) |     |  |  |
| cantar de <u>tu</u> <b>alegría</b> .  | 7'             |   | 2 |     | (4) |     |  |  |
|   |                |   |   |     |     |     |  |  |
| <u>El</u> <b>primero</b> <b>gozo</b> que •s <b>lea</b> : 22   | 8'             |   |   | 3   |     | 5   |  |  |
| <u>en</u> çib <b>dad</b> de <u>Gal</u> ilea,  | 7'             |   |   | 3   |     | 5   |  |  |
| Nazarec <b>creo</b> que <b>sea</b> ,  | 7'             |   |   | 3   | 4   |     |  |  |
| <b>oviste</b> <u>men</u> sajería  | 7'             |   | 2 |     | [4] |     |  |  |
|   |                |   |   |     |     |     |  |  |
| del <b>ángel</b> <u>que</u> a ti <b>vino</b> , 23   | 7'             |   | 2 |     | (4) |     |  |  |
| <u>Grabi</u> el <b>santo</b> e <b>digno</b> ;   | 7'             |   |   | 3   | 4   |     |  |  |
| <b>tró</b> xote <b>men</b> saz <b>divino</b> ,  | 7'             | 1   |   |     |     | 5   |  |  |

417 W, C: «Dame gracia e bendición».

418 W, C: «de Jhesú consolação».

|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
|---|----|---|-----|-----|-----|-----|-----|--|
| díxote: "Ave María."  | 7' | 1 |     |     |     | 5   |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| Tú, <b>desque</b> el mandado oíste <sup>419</sup> , 24                  | 7' |   | 2   |     |     | 5   |     |  |
| omilmente <u>lo</u> resçebiste,   | 8' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| <b>luego virgen</b> <u>conçebiste</u>                                   | 7' | 1 |     | 3   |     | [5] |     |  |
| al <b>fijo</b> que <u>Dios</u> enbía.                                   | 7' |   | 2   |     |     | (5) |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <u>En</u> Belem <b>acaesçió</b> 25                                      | 7  |   |     | 3   |     | [5] |     |  |
| <u>el</u> <b>segundo quando</b> nasçió                                  | 8  |   |     | 3   |     | 5   |     |  |
| e <u>sin dolor</u> <b>aparesçió</b> <sup>420</sup>                      | 8  |   | (2) |     | 4   |     | [6] |  |
| de ti, <b>Virgen</b> , <u>el</u> Mexía.                                 | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <u>El</u> <b>terçero cuentan</b> las <b>Leyes</b> 26                    | 8' |   |     | 3   |     | 5   |     |  |
| <b>quando</b> venieron los <b>reyes</b>                                 | 7' | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
| e adoraron al que <b>veyes</b> <sup>421</sup>                           | 7' | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
| <u>en</u> tu <b>braço do</b> yazía.                                     | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <b>Ofreçiól mirra</b> <sup>422</sup> Gaspar, 27                         | 7  |   |     | 3   | 4   |     |     |  |
| Melchior fue ençienso <u>dar</u> <sup>423</sup> ,                       | 8  |   | 2   |     |     | 5   |     |  |
| <b>oro ofreçió</b> Baltasar   | 7  | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
| <u>al</u> que <u>Dios</u> e <b>omne seía</b> .                          | 7' |   |     | (3) |     | 5   |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <b>Alegría quarta e buena</b> 28  | 7' |   |     | 3   |     | 5   |     |  |
| fue <b>quando la</b> Madalena   | 7' |   | 2   |     |     | 5   |     |  |
| te <b>dixo goço</b> sin <b>pena</b> ,                                   | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |
| que <u>el</u> tu <b>fijo</b> vevía.                                     | 7' |   | (2) |     | 4   |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <b>El quinto plazer oviste</b> 29                                       | 7' |   | 2   |     |     | 5   |     |  |
| <b>quando al</b> tu <b>fijo viste</b>                                   | 7' | 1 |     | (3) |     | 5   |     |  |
| sobir al <b>Çielo</b> e <b>diste</b>                                    | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |
| <b>graças a Dios</b> ó subía.   | 7' | 1 |     |     | (4) |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <b>Madre, el</b> tu <b>gozo sexto</b> : 30                              | 7' | 1 |     | (3) |     | 5   |     |  |
| <b>quando en los</b> <b>disçipulos</b> <sup>424</sup> , <b>presto</b> , | 8' | 1 |     | (3) |     | 5   |     |  |
| fue <b>Spíritu Santo puesto</b> <sup>425</sup>                          | 7' |   | 2   |     |     | 5   |     |  |

419 W, C: «desque el mandado oíste ».

420 W, C: «sin dolor aparesçió».

421 W, C: «e al que veyes».

422 W, C: «mirria».

423 W: «Melchior l' fue ençienso dar», C: «Melchior le fue ençienso dar».

424 W, C: «diciplos».

425 W: «fue el Spíritu Santo puesto».

|  |    |   |   |     |     |     |     |  |
|--|----|---|---|-----|-----|-----|-----|--|
| <u>en</u> tu <b>santa</b> <u>compañía</u> .                        | 7' |   |   | 3   |     | [5] |     |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |
| <u>Del</u> septeno, <b>Madre santa</b> , 31                        | 7' |   |   | 3   |     | 5   |     |  |
| <u>la</u> <b>Iglesia</b> <b>toda</b> <b>canta</b> :                | 7' |   |   | 3   |     | 5   |     |  |
| sobiste con <b>gloria</b> <b>tanta</b>                             | 7' |   | 2 |     |     | 5   |     |  |
| al <b>çielo</b> <b>quana</b> y avía.                               | 7' |   | 2 |     | 4   |     |     |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |
| <b>Reinas</b> <u>con</u> tu <b>fijo</b> <b>quisto</b> , 32         | 7' | 1 |   | (3) |     | 5   |     |  |
| <b>nuestro</b> <b>Señor</b> <b>Jhesu Christo</b> :                 | 7' | 1 |   |     | 4   |     | 6   |  |
| <u>por</u> ti <b>sea</b> de nós <b>visto</b>                       | 7' |   |   | 3   |     |     |     |  |
| <u>en</u> la <b>gloria</b> <u>sin</u> fallía.                      | 7' |   |   | 3   |     | (5) |     |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |
| <b>Virgen</b> , del <b>Çielo</b> <b>reína</b> , 33                 | 7' | 1 |   |     | 4   |     |     |  |
| e del <b>mundo</b> <u>melezina</u> ,                               | 7' |   |   | 3   |     | [5] |     |  |
| <b>quíérasme</b> <b>oír</b> ,                                      | 4' | 1 |   |     | 4   |     |     |  |
| <u>que</u> de tus <b>gozos</b> <b>aína</b>                         | 7' |   |   |     | 4   |     |     |  |
| escriba yo <b>prosa</b> <b>digna</b>                               | 7' |   | 2 |     |     | 5   |     |  |
| <u>por</u> te <b>servir</b> .                                      | 4  |   |   |     | 4   |     |     |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |
| Dezirte he <u>tu</u> <b>alegría</b> 34                             | 7' |   | 2 |     | (4) |     |     |  |
| <u>rogándote</u> <b>toda</b> <b>vía</b> ,                          | 7' |   | 2 |     |     | 5   |     |  |
| <u>yo</u> <b>pecador</b> ,   | 4  |   |   |     | 4   |     |     |  |
| <u>que</u> a <u>la</u> <b>grand</b> <b>culpa</b> <b>mía</b>        | 7' |   |   | (3) |     | 5   |     |  |
| non <b>pares</b> <b>mientes</b> , <b>María</b> ,                   | 7' |   | 2 |     | 4   |     |     |  |
| <u>mas</u> al <b>loor</b> .  | 4  |   |   |     | 4   |     |     |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |
| Tú <b>siete</b> <b>gozos</b> <b>oviste</b> : 35                    | 7' |   | 2 |     | 4   |     |     |  |
| el <b>primero</b> , <b>quando</b> <u>resçebiste</u> <sup>426</sup> | 9' |   |   | 3   |     | 5   |     |  |
| <u>salutación</u>  | 4  |   |   |     | 4   |     |     |  |
| del <b>ángel</b> , <b>quando</b> <b>oíste</b>                      | 7' |   | 2 |     | 4   |     |     |  |
| " <b>Ave</b> , <b>María</b> "; <u>conçebiste</u>                   | 8' |   | 2 |     | 4   |     | [6] |  |
| <u>Dios</u> , <b>salvaçión</b> .                                   | 4  |   |   |     | 4   |     |     |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |
| <u>El</u> <b>segundo</b> <u>fue</u> <b>conplido</b> 36             | 7' |   |   | 3   |     | (5) |     |  |
| <b>quando</b> <u>fue</u> de <u>ti</u> <b>nasçido</b>               | 7' | 1 |   | (3) |     | (5) |     |  |
| e sin <b>dolor</b> ;   | 4  |   |   |     | 4   |     |     |  |
| <u>de</u> los <b>ángeles</b> <b>servido</b> ,                      | 7' |   |   | 3   |     |     |     |  |
| fue <b>luego</b> <u>conosçido</u> <sup>427</sup>                   | 6' |   | 2 |     | (4) |     |     |  |
| <u>por</u> <b>Salvador</b> .                                       | 4  |   |   |     | 4   |     |     |  |

426 W, C: «primero, quando resçebiste».

427 C: «fue ã luego conosçido».

|  |    |   |     |   |     |   |     |  |
|--|----|---|-----|---|-----|---|-----|--|
|  |    |   |     |   |     |   |     |  |
| Fue el tu <b>gozo</b> <b>terçero</b> 37                        | 7' |   |     |   | 4   |   |     |  |
| <b>quando</b> vino <b>el</b> luzero                            | 7' | 1 |     | 3 | (5) |   |     |  |
| <b>a</b> demostrar   | 4  |   |     |   | 4   |   |     |  |
| <b>el</b> camino <b>verdadero</b>                              | 7' |   |     | 3 | [5] |   |     |  |
| <b>a</b> los <b>reyes</b> , <b>compañero</b>                   | 7' |   |     | 3 | [5] |   |     |  |
| <b>fue</b> en guiar.   | 4  |   |     |   | 4   |   |     |  |
|  |    |   |     |   |     |   |     |  |
| Fue tu <b>quarta</b> <b>alegría</b> 38                         | 7' |   |     | 3 | [5] |   |     |  |
| <b>quando</b> te <b>dixo</b> , María,                          | 7' | 1 |     |   | 4   |   |     |  |
| el Grabiel <sup>428</sup>                                      | 4  |   |     |   | 4   |   |     |  |
| <b>que</b> el tu <b>fijo</b> vevía <sup>429</sup>              | 7' |   |     |   | 4   |   |     |  |
| <b>e</b> por <b>señal</b> te dezía                             | 7' |   |     |   | 4   |   |     |  |
| que <b>viera</b> a <b>él</b> .                                 | 4  |   | 2   |   | 4   |   |     |  |
|  |    |   |     |   |     |   |     |  |
| El <b>quinto</b> <b>fue</b> de <b>grand</b> <b>dulçor</b> : 39 | 8  |   | 2   |   | (4) |   | (6) |  |
| <b>quando</b> al tu <b>fijo</b> señor                          | 8  | 1 |     |   | 4   |   |     |  |
| <b>viste</b> sobir   | 4  | 1 |     |   | 4   |   |     |  |
| al <b>çielo</b> , a su <b>Padre</b> Mayor,                     | 8  |   | 2   |   |     | 5 |     |  |
| e <b>tú</b> fincaste <b>con</b> amor                           | 8  |   | (2) |   | 4   |   | (6) |  |
| <b>de</b> a <b>él</b> ir.                                      | 4  |   |     |   | 4   |   |     |  |
|  |    |   |     |   |     |   |     |  |
| Non <b>es</b> el <b>sesto</b> de olvidar: 40                   | 8  |   | (2) |   | 4   |   |     |  |
| los discípulos <b>vino</b> alunbrar <sup>430</sup>             | 9  |   |     | 3 |     |   | 6   |  |
| <b>con</b> espanto;  | 4  |   |     | 3 |     |   |     |  |
| <b>tú</b> estavas en <b>ese</b> lugar,                         | 9  |   |     | 3 |     |   | 6   |  |
| del <b>çielo</b> <b>viste</b> y <b>entrar</b>                  | 7  |   | 2   |   | 4   |   |     |  |
| Spíritu Santo <sup>431</sup> .                                 | 4' | 1 |     |   | 4   |   |     |  |
|  |    |   |     |   |     |   |     |  |
| Este septeno <b>non</b> ha <b>par</b> : 41                     | 8  | 1 |     |   | 4   |   | (6) |  |
| <b>quando</b> por ti <b>quiso</b> enbïar                       | 9  | 1 |     |   |     | 5 |     |  |
| <b>Dios</b> tu <b>padre</b> ,                                  | 3' |   |     | 3 |     |   |     |  |
| al <b>çielo</b> te <b>fizo</b> pujar,                          | 8  |   | 2   |   |     | 5 |     |  |
| con <b>él</b> te <b>fizo</b> assentar                          | 7  |   | 2   |   | 4   |   |     |  |
| <b>como</b> a <b>Madre</b> .                                   | 3' | 1 |     | 3 |     |   |     |  |
|  |    |   |     |   |     |   |     |  |
| Señora, <b>óy</b> al <b>pecador</b> , 42                       | 8  |   | 2   |   | (4) |   | [6] |  |

428 W: «que Grabiel».

429 W: «dixo que jesú vevía».

430 W, C: «diciplos».

431 W, C: «Spiritu Santo».

|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|---|--|
| que tu <u>fijo</u> , el <u>Salvador</u> ,                                | 7  |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| por <u>nós</u> <u>dició</u>  | 4  |   | (2) |     | 4   |     |   |  |
| del <u>çielo</u> , en <u>tí</u> <u>morador</u> ;                         | 7  |   | 2   |     | (4) |     |   |  |
| <u>el</u> que <u>pariste</u> , <u>blanca flor</u> ,                      | 8  |   |     |     | 4   |     | 6 |  |
| por <u>nós</u> <u>murió</u> .  | 4  |   | (2) |     | 4   |     |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| Pecadores <u>non</u> <u>aborrescas</u> , 43                              | 8' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| <u>pues</u> por <u>ellos</u> <u>ser</u> <u>merescas</u>                  | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| <b>Madre</b> de <u>Dios</u> ;  | 4  | 1 |     |     | 4   |     |   |  |
| ant' <u>él</u> <u>connusco</u> <u>parescas</u> ,                         | 7' |   | (2) |     | 4   |     |   |  |
| <u>nuestras</u> <u>almas</u> <u>le</u> <u>ofrescas</u> ,                 | 7' | 1 |     | 3   |     | (5) |   |  |
| <u>ruégál</u> por <u>nós</u> .   | 4  | 1 |     |     | 4   |     |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| Mis <u>ojos</u> <u>non</u> <u>verán</u> <u>luz</u> , 115                 | 7  |   | 2   |     | (4) |     | 6 |  |
| <u>Pues</u> <u>perdido</u> <u>he</u> a <u>Cruz</u> .                     | 7  |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| <u>Cruz</u> <u>cruzada</u> , <u>panadera</u> , 116                       | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| <u>tomé</u> por <u>entende</u> [ <u>de</u> ]ra,                          | 7' |   | 2   |     | [4] |     |   |  |
| <u>tomé</u> <u>senda</u> <u>por</u> <u>carrera</u>                       | 7' |   | 2   | 3   |     |     |   |  |
| <u>como</u> <u>andaluz</u> <sup>432</sup> .                              | 5  | 1 |     |     |     | 5   |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| <u>Coidando</u> que <u>la</u> <u>avría</u> , 117                         | 7' |   | 2   |     |     | (5) |   |  |
| <u>díxielo</u> a <u>Ferrand</u> <u>Garçía</u>                            | 7' | 1 |     |     |     | 5   |   |  |
| <u>que</u> <u>troxiése</u> <u>la</u> <u>pletesía</u>                     | 8' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| e <u>fuese</u> <u>pleités</u> e <u>duz</u> .                             | 7  |   | 2   |     |     | 5   |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| <u>Díxome</u> <u>que</u> •l <u>plazia</u> de <u>grado</u> , 118          | 9' | 1 |     |     | (4) |     | 6 |  |
| e <u>fizose</u> <u>de</u> la <u>Cruz</u> <u>privado</u> <sup>433</sup> : | 9' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| a <u>mí</u> <u>dio</u> <u>rumiar</u> <u>salvado</u> ,                    | 7' |   | (2) |     |     | 5   |   |  |
| <u>él</u> <u>comió</u> el <u>pan</u> <u>más</u> <u>duz</u> .             | 7  |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| <u>Prometiól</u> por <u>mi</u> <u>consejo</u> 119                        | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| <u>trigo</u> <u>que</u> <u>tenía</u> <u>añejo</u>                        | 7' | 1 |     | (3) |     | 5   |   |  |
| e <u>presentól</u> un <u>conejo</u>                                      | 7' |   |     |     | 4   |     |   |  |
| <u>el</u> <u>traidor</u> <u>falso</u> , <u>marfuz</u> .                  | 7  |   |     | 3   | 4   |     |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| <u>Dios</u> <u>confonda</u> <u>mensajero</u> 120                         | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| tan <u>presto</u> e <u>tan</u> <u>ligero</u> !                           | 7' |   | 2   |     |     | (5) |   |  |

432 W: «como faz' el andaluz», C: «como haz el andaluz».

433 W: «fizose de la Cruz privado».

|  |    |   |   |     |     |     |     |  |
|--|----|---|---|-----|-----|-----|-----|--|
| Non <b>medre</b> <u>Dios</u> tal <u>conejero</u> <sup>434</sup>                          | 8' |   | 2 |     | (4) |     | [6] |  |
| <u>que</u> la <b>caça</b> <u>ansí</u> <b>aduz!</b>                                       | 7  |   |   | 3   |     | 5   |     |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |
| Passando una <u>mañana</u> 959   | 7' |   | 2 |     | 4   |     |     |  |
| el <b>puerto</b> de <u>Malangosto</u> ,  | 7' |   | 2 |     |     | [5] |     |  |
| <b>salteóme</b> una <b>serrana</b>   | 7' |   | 2 |     | 4   |     |     |  |
| <u>al</u> <b>asomante</b> de un <b>rostro</b> <sup>435</sup> :                           | 7' |   |   |     | 4   |     |     |  |
| "Fademaja", diz, " <b>donde</b> <b>andas</b> <sup>436</sup> ?"                           | 8' |   |   | 3   |     |     | 6   |  |
| Qué <b>buscas</b> <u>qué</u> <b>deamandas</b> <sup>437</sup>                             | 7' |   | 2 |     | 4   |     |     |  |
| <u>por</u> <b>aqueste</b> <b>puerto</b> <b>angosto?</b> "                                | 7' |   |   | 3   |     | 5   |     |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |
| <b>Dixe</b> <u>yo</u> a <u>la</u> <b>pregunta</b> : 960                                  | 7' | 1 |   | (3) |     | (5) |     |  |
| " <b>Vome</b> <b>fazia</b> <b>Sotosalvos</b> <sup>438</sup> ."                           | 7' | 1 |   |     | 4   |     |     |  |
| <u>Diz</u> : "El <b>pecado</b> <u>te</u> <b>barrunta</b>                                 | 8' |   |   |     | 4   |     | (6) |  |
| <u>en</u> <b>fablar</b> <b>verbos</b> tan <b>bravos</b> ,                                | 7' |   |   | 3   | 4   |     |     |  |
| <u>que</u> <b>por</b> <b>esta</b> <u>encontrada</u> ,                                    | 7' |   |   | 3   |     | [5] |     |  |
| <u>que</u> <b>yo</b> <b>tengo</b> <b>guardada</b> ,                                      | 6' |   |   | 3   |     |     |     |  |
| <b>non</b> <b>pasan</b> los <b>omnes</b> <b>salvos</b> ."                                | 7' |   | 2 |     |     | 5   |     |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |
| <b>Paróseme</b> en <u>el</u> <b>sendero</b> 961  | 7' |   | 2 |     |     | 5   |     |  |
| la <b>gaha</b> , <b>roín</b> [e] <b>heda</b> :   | 7' |   | 2 |     |     | 5   |     |  |
| " <u>A</u> la <u>he</u> ", diz, " <b>escudero</b> ,                                      | 7' |   |   | (3) |     |     |     |  |
| <b>aqui</b> <b>estará</b> <b>yo</b> <b>queda</b>   | 7' |   | 2 |     |     | 5   |     |  |
| <b>fasta</b> <b>que</b> algo <u>me</u> <b>prometas</b> ;                                 | 7' | 1 |   |     |     | (5) |     |  |
| <b>por</b> <b>mucho</b> <u>que</u> <b>te</b> <b>arremetas</b> <sup>439</sup> ,           | 7' |   | 2 |     | (4) |     |     |  |
| <u>non</u> <b>passarás</b> la <b>vereda</b> ."   | 7' |   |   |     | 4   |     |     |  |
|  |    |   |   |     |     |     |     |  |
| <b>Díxele</b> <b>yo</b> : " <b>Por</b> <u>Dios</u> , <b>vaquera</b> <sup>440</sup> , 962 | 7' | 1 |   |     |     | (5) |     |  |
| <u>non</u> <b>me</b> <b>estorves</b> <u>mi</u> <b>jornada</b> :                          | 7' |   |   | 3   |     | (5) |     |  |
| <b>tuelte</b> e <b>dame</b> <b>carrera</b> ,   | 7' |   | 2 |     | 4   |     |     |  |
| <u>que</u> <b>non</b> <b>trax</b> <b>para</b> <b>ti</b> <b>nada</b> ."                   | 7' |   |   |     | 4   |     |     |  |
| <b>Ella</b> diz: " <b>Dende</b> <b>te</b> <b>torna</b> ,                                 | 7' | 1 |   |     | 4   |     |     |  |
| <u>por</u> <b>Somosierra</b> <b>trastorna</b> ,  | 7' |   |   |     | 4   |     |     |  |
| <u>que</u> <b>non</b> <b>avrás</b> <b>aqui</b> <b>passada</b> ."                         | 7' |   |   | 3   |     | 5   |     |  |

434 W: «Non medre Dios conejero».

435 W, C: «al asomante del rostro».

436 W, C: «"Hadeduro", diz, "donde andas?».

437 W, C: «Qué buscas o qué deamandas».

438 W, C: «Vome para Sotosalvos».

439 W, C: «por bien que te arremetas».

440 W, C: «Dixe yo: "Por Dios, vaquera».



|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|---|--|
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| La <b>Chata</b> <u>endiablada</u> , 963                              | 7' |   | 2   |     | [4] |     |   |  |
| <u>que</u> Sant <b>Illám</b> la <b>confonda</b> !,                   | 7' |   |     |     | 4   |     |   |  |
| <b>arrojome</b> <u>la</u> <b>cayada</b>                              | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| <u>e</u> rodeóme la <b>fonda</b> ,                                   | 7' |   |     |     | 4   |     |   |  |
| <u>enaventóme</u> el <b>pedrero</b> <sup>441</sup> ,                 | 7' |   |     |     | 4   |     |   |  |
| <u>diz</u> : "Par el <b>Padre</b> <u>verdadero</u> <sup>442</sup> ,  | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| <u>tú</u> me pagarás oy la <b>ronda</b> !"                           | 8' |   |     |     |     | 5   |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| Fazia <b>nieve</b> e <b>granizava</b> ; 964                          | 7' |   | 2   | 3   |     | [5] |   |  |
| <b>díxome</b> la <b>Chata</b> <b>luego</b> ,                         | 7' | 1 |     |     |     | 5   |   |  |
| <b>fascas</b> <u>que</u> me <b>amenazava</b> :                       | 7' | 1 |     | (3) |     | [5] |   |  |
| " <b>Págam</b> ", si <u>non</u> verás <b>juego</b> ."                | 7' | 1 |     |     | (4) |     | 6 |  |
| <b>Díxel</b> <u>yo</u> : "Par <b>Dios</b> , <b>fermosa</b> ,         | 7' | 1 |     | (3) |     | (5) |   |  |
| <b>dezirvos</b> he <b>una</b> <b>cosa</b> :                          | 7' |   | 2   |     |     | 5   |   |  |
| <u>más</u> <b>querría</b> <b>estar</b> al <b>fuego</b> ."            | 7' |   |     | 3   |     | 5   |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| <b>Diz</b> : " <u>Yo</u> te <b>levaré</b> a <b>cassa</b> , 965       | 7' |   | (2) |     |     |     |   |  |
| e <b>mostrarte</b> he <u>el</u> <b>camino</b> <sup>443</sup> ,       | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| <b>fazerte</b> he <b>fuego</b> e <b>brasa</b> ,                      | 7' |   | 2   |     | 4   |     |   |  |
| <b>darte</b> he del <u>pan</u> e del <b>vino</b> ;                   | 7' | 1 |     |     | (4) |     |   |  |
| <b>alaúd</b> !, <b>prometme</b> <b>algo</b> ,                        | 7' |   |     | 3   |     | 5   |   |  |
| <u>e</u> <b>tenerte</b> he <u>por</u> <b>fidalgo</b> ;               | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| <b>buena</b> <b>mañana</b> te <b>vino</b> !"                         | 7' | 1 |     |     | 4   |     |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| <u>Yo</u> , con <b>miedo</b> e <b>arrezido</b> <sup>444</sup> , 966  | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| <b>prometil</b> <b>una</b> <b>garnacha</b>                           | 7' |   |     | 3   | 4   |     |   |  |
| <u>e</u> <b>mandél</b> <b>para</b> el <b>vestido</b>                 | 7' |   |     | 3   | 4   |     |   |  |
| <b>una</b> <b>broncha</b> e <b>una</b> <b>pancha</b> ;               | 7' | 1 |     | 3   |     | 5   |   |  |
| <b>ella</b> <u>diz</u> : "D'oy <u>más</u> <b>amigo</b> ,             | 7' | 1 |     | (3) |     | (5) |   |  |
| <b>anda</b> <b>acá</b> , <b>trete</b> <b>connmigo</b> ,              | 7' | 1 |     | 3   |     | 5   |   |  |
| <b>non</b> <b>ayas</b> <b>miedo</b> al <b>escacha</b> ."             | 7' |   | 2   |     | 4   |     |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| <b>Tomome</b> <b>rezio</b> <b>por</b> la <b>mano</b> , 967           | 8' |   | 2   |     |     | 5   |   |  |
| en <u>su</u> <b>pescueço</b> me <b>puso</b>                          | 7' |   | (2) |     | 4   |     |   |  |
| <b>como</b> a <b>çurrón</b> <b>liviano</b>                           | 7' | 1 |     |     | 4   |     |   |  |
| <u>e</u> <b>levom</b> la <b>cuesta</b> <b>ayuso</b> <sup>445</sup> : | 7' |   |     | 3   |     | 5   |   |  |

441 W, C: «enabentó el pedrero».

442 W: «"Par el Padre verdadero».

443 W, C: «demostrarte he el camino».

444 W: «Yo, con miedo arrezido».

|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|---|--|
| "Habeduro, <u>non</u> te espantes,                 | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| que <u>bien</u> te daré qué yantes,                | 7' |   | (2) |     |     | 5   |   |  |
| como es de la sierra uso <sup>446</sup> ."         | 7' | 1 |     |     |     | 5   |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| Pússome mucho afna 968                             | 7' | 1 |     |     | 4   |     |   |  |
| en una venta con su enhoto;                        | 8' |   | 2   |     | 4   |     |   |  |
| diome foguera de enzina,                           | 7' | 1 |     |     | 4   |     |   |  |
| mucho gaçapo de soto                               | 7' | 1 |     |     | 4   |     |   |  |
| buenas perdizes asadas,                            | 7' | 1 |     |     | 4   |     |   |  |
| fogaças <u>mal</u> amassadas                       | 7' |   | 2   |     | (4) |     |   |  |
| e buena carne de choto;                            | 7' |   | 2   |     | 4   |     |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| de buen vino <u>un</u> quartero, 969               | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| manteca de vacas mucha,                            | 7' |   | 2   |     |     | 5   |   |  |
| mucho queso <u>ass</u> adero,                      | 7' | 1 |     | 3   |     | [5] |   |  |
| leche, natas e una trucha;                         | 7' | 1 |     | 3   |     |     |   |  |
| dize luego: "Habeduro,                             | 7' | 1 |     | 3   |     |     |   |  |
| comamos d'este pan duro;                           | 7' |   | 2   |     | 4   |     |   |  |
| después faremos la lucha."                         | 7' |   | 2   |     | 4   |     |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| Desde que fui un poco estando <sup>447</sup> , 970 | 7' | 1 |     | (3) |     | 5   |   |  |
| fuime desatiriziendo;                              | 7' | 1 |     |     | [4] |     |   |  |
| como me iba <u>calentando</u> ,                    | 7' | 1 |     |     |     | [5] |   |  |
| ansí me iba sonriendo;                             | 6' |   | 2   |     |     |     | 6 |  |
| oteóme la pastora,                                 | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| diz: "Ya, compañón! Agora                          | 7' |   | (2) |     |     | 5   |   |  |
| creo que <u>vo</u> entendiendo."                   | 7' | 1 |     |     | (4) |     |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| La vaqueriza traviessa 971                         | 7' |   |     |     | 4   |     |   |  |
| diz[e]: "Luchemos um rato;                         | 7' | 1 |     |     | 4   |     |   |  |
| liévete dende apriesa,                             | 7' | 1 |     |     | 4   |     |   |  |
| desbuélvete de aqués ható."                        | 7' |   | 2   |     |     |     | 6 |  |
| Por la muñeca me <u>priso</u> ,                    | 7' |   |     |     | 4   |     |   |  |
| ove de fazer quanto quiso <sup>448</sup> :         | 8' | 1 |     |     | 4   | 5   |   |  |
| creet que <u>fiz</u> buen barato.                  | 7' |   | 2   |     | (4) |     |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |

445 W: «levom la cuesta ayuso».

446 W: «como es de sierra uso.».

447 W: «Desde que fui poco estando».

448 W: «ove de fer quanto quiso».

|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
|---|----|---|-----|-----|-----|-----|-----|--|
| <b>Sienpre se me verná emiente</b> <sup>449</sup> 987   | 8' | 1 |     |     | (4) |     | 6   |  |
| d'esta serrana valiente,                                | 7' |   |     |     | 4   |     |     |  |
| Gadea <u>de</u> Riofrío.                                | 6' |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <u>A</u> la fuera d'esta aldeã, 988                     | 7' |   |     | 3   |     |     |     |  |
| <u>la</u> que <u>aqui</u> he nonbrado,                  | 7' |   |     |     | 4   |     |     |  |
| encontréme <u>con</u> Gadea,                            | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| <b>vacas guarda</b> en el prado;                        | 7' | 1 |     | 3   |     | (5) |     |  |
| yo•I <b>dixe</b> : "En buena ora sea                    | 9' |   | (2) |     |     | 5   |     |  |
| Ella <u>me</u> <b>respuso</b> : "Ea!                    | 7' | 1 |     | (3) |     | 5   |     |  |
| <u>La</u> carrera <u>as</u> errado                      | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| e <b>andas</b> como <b>radío</b> ?"                     | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| " <b>Radío ando</b> , serrana, 989                      | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |
| en <b>esta</b> <u>grand</u> espessura;                  | 7' |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
| a las <b>vezes</b> omne gana                            | 7' |   |     | 3   |     | 5   |     |  |
| o <b>pierde</b> <u>por</u> aventura;                    | 7' |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
| mas, <b>quanto</b> <b>esta</b> mañana,                  | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |
| <u>del</u> camino <u>non</u> he cura,                   | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| pues <u>vos</u> yo <b>tengo</b> , hermana,              | 7' |   | (2) |     | 4   |     |     |  |
| <b>aqui</b> en <b>esta</b> verdura,                     | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |
| ribera de <b>aqueste</b> <b>rio</b> <sup>450</sup> ."   | 7' |   | 2   |     |     | 5   |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <b>Ríome</b> como <b>respuso</b> 990                    | 7' | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
| <u>la</u> serrana <u>tan</u> sañuda;                    | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| <u>desçendió</u> la <b>cuesta</b> <b>ayuso</b> ,        | 7' |   |     | 3   |     | 5   |     |  |
| como <b>era</b> atrevuda;                               | 7' | 1 |     | 3   |     | [5] |     |  |
| <b>díxo</b> : "Non <b>sabes</b> el <b>uso</b>           | 7' | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
| <b>cómo</b> •s <b>doma</b> la <u>res</u> muda?          | 7' | 1 |     | 3   |     |     | (6) |  |
| Quiçá el <b>pecado</b> te <b>puso</b> <sup>451</sup>    | 7' |   |     |     | 4   |     |     |  |
| esa <b>lengua</b> <u>tan</u> aguda.                     | 7' | 1 |     | 3   |     | (5) |     |  |
| <u>Si</u> la <b>cayada</b> te enbío ...!"               | 7' |   |     |     | 4   |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| Enbío <sup>me</sup> <u>la</u> <b>cayada</b> 991         | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| <b>aqui</b> , trás <u>el</u> pestorejo <sup>452</sup> , | 7' |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
| <b>fízome</b> ir <u>la</u> cuetalada,                   | 7' | 1 |     |     | (4) |     |     |  |
| derribó <sup>me</sup> en <u>el</u> vallejo;             | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |

449 W: «Sienpre fer me verná emiente».

450 W: «ribera de este rio».

451 W, C: «Quiçá el diablo te puso».

452 W, C: «díome trás el pestorejo».

|  |     |   |     |     |     |     |     |  |
|--|-----|---|-----|-----|-----|-----|-----|--|
| dixo <u>la</u> endiablada:   | 6'  | 1 |     | (3) |     |     |     |  |
| "Así <u>api[o]</u> lan el conejo <sup>453</sup> ;                                  | 7'  |   | 2   |     | 4   |     |     |  |
| <u>sobart'</u> é", <u>diz</u> , "el <u>alvarda</u>                                 | 7'  |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
| si <u>non</u> te <u>partes</u> <u>del</u> trebejo:                                 | 8'  |   | (2) |     | 4   |     | 6   |  |
| <u>liévate</u> , <u>vete</u> , <u>sandío</u> !"                                    | 7'  | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
|  |     |   |     |     |     |     |     |  |
| Hospedóme e <u>diome</u> <u>vianda</u> <sup>454</sup> 992                          | 7'  |   |     | 3   |     | 5   |     |  |
| <u>mas</u> <u>escotar</u> me la <u>fizo</u> ;                                      | 7'  |   |     |     | 4   |     |     |  |
| <u>porque</u> non fiz <u>quanto</u> <u>manda</u> ,                                 | 7'  |   | 2   |     |     | 5   |     |  |
| <u>diz</u> : "Roín, <u>gaho</u> , <u>envernizo</u> !                               | 8'  |   |     |     | 4   |     |     |  |
| <u>Como</u> fiz <u>loca</u> <u>demanda</u>   | 7'  | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
| <u>en</u> <u>dexar</u> por ti el <u>vaquerizo</u> !                                | 8'  |   |     | 3   |     |     | [6] |  |
| <u>Yo</u> •t <u>mostraré</u> , si <u>non</u> <u>ablandas</u> ,                     | 8'  |   |     |     | 4   |     | (6) |  |
| <u>como</u> se <u>pella</u> el <u>erizo</u>  | 7'  | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
| sin <u>agua</u> e <u>sin</u> <u>roçío</u> ."                                       | 7'  |   | 2   |     |     | (5) |     |  |
|  |     |   |     |     |     |     |     |  |
|  |     |   |     |     |     |     |     |  |
| <u>Do</u> la <u>casa</u> <u>del</u> Cornejo 997                                    | 7'  |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| <u>primer</u> <u>día</u> <u>de</u> <u>selmana</u> ,                                | 7'  |   | 2   | 3   |     | (5) |     |  |
| <u>en</u> <u>comedio</u> del <u>vallejo</u> ,                                      | 7'  |   |     |     | 4   |     |     |  |
| <u>encontré</u> <u>una</u> <u>serrana</u>  | 7'  |   |     | 3   | 4   |     |     |  |
| <u>vestida</u> <u>de</u> buen <u>bermejo</u>                                       | 7'  |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
| e <u>buena</u> <u>cinta</u> de <u>lana</u> <sup>455</sup> ;                        | 7'  |   | 2   |     | 4   |     |     |  |
| <u>díxele</u> yo así: "Dios te <u>salve</u> , <u>hermana</u> <sup>456</sup> ."     | 10' | 1 |     |     |     | 5   |     |  |
|  |     |   |     |     |     |     |     |  |
| <u>Diz</u> : "Qué <u>buscas</u> por <u>esta</u> <u>tierra</u> ? <sup>457</sup> 998 | 8'  |   |     | 3   |     |     | 6   |  |
| <u>Cómo</u> <u>andas</u> <u>descaminado</u> ?"                                     | 8'  | 1 |     | 3   |     | [5] |     |  |
| <u>Díxele</u> yo: " <u>Ando</u> la <u>sierra</u> <sup>458</sup>                    | 7'  | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
| <u>do</u> <u>querria</u> <u>cassar</u> de <u>grado</u> <sup>459</sup> ."           | 7'  |   |     | 3   |     | 5   |     |  |
| <u>Ella</u> <u>dixo</u> : " <u>Non</u> lo <u>yerra</u>                             | 7'  | 1 |     | 3   |     | (5) |     |  |
| <u>el</u> que <u>aquí</u> es <u>cassado</u> :                                      | 7'  |   |     |     | 4   |     |     |  |
| <u>busca</u> e <u>fallarás</u> <u>recabdo</u> .                                    | 7'  | 1 |     | [3] |     | 5   |     |  |
|  |     |   |     |     |     |     |     |  |
| " <u>Mas</u> , <u>pariente</u> , <u>tú</u> te <u>cata</u> 999                      | 7'  |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| si <u>sabes</u> de <u>sierra</u> <u>algo</u> ."                                    | 7'  |   | 2   |     |     | 5   |     |  |

453 W, C: «"Así empiuelan conejo».

454 W: «Díome ella vianda».

455 W, C: «e buena correa de lana».

456 W: «díxele: "Dios te salve, hermana."».

457 W: «"Qué buscas por esta tierra?».

458 W, C: «Dixle yo: "Ando la sierra».

459 W, C: «do me casaría de grado.».

|  |    |   |     |     |     |     |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|--|
| Yo•I dixe: "Bien <u>sé</u> guardar mata,           | 8' |   | 2   |     | (5) |     |  |
| e yegua en çerro cavalgo <sup>460</sup> ;          | 7' |   | (2) | 4   |     |     |  |
| sé el lobo cómo se mata:                           | 7' |   | 2   | 4   |     |     |  |
| quando yo en pos él salgo,                         | 7' | 1 | (3) | (5) |     |     |  |
| antes lo alcanço qu'el galgo.                      | 7' | 1 |     | 4   |     |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |
| "Sé muuy bien tornear vacas 1000                   | 7' |   | (3) |     |     | 6   |  |
| e domar bravo novillo,                             | 7' |   | 3   | 4   |     |     |  |
| sé maçar e fazer natas                             | 7' |   | 3   |     |     |     |  |
| e fazer el odrezillo,                              | 7' |   | 3   | [5] |     |     |  |
| bien sé guitar las abarcas                         | 7' |   | (2) | 4   |     |     |  |
| e tañer el çaramillo,                              | 7' |   | 3   | [5] |     |     |  |
| e cavalgar bravo potrillo <sup>461</sup> .         | 8' |   |     | 4   | 5   |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |
| "Sé fazer el altibaxo 1001                         | 7' |   | 3   | [5] |     |     |  |
| e sotar a qualquier muedo,                         | 7' |   | 3   |     |     | 6   |  |
| non fallo alto nin baxo                            | 7' |   | 2   | 4   |     |     |  |
| que me vença, segund cuedo;                        | 7' |   | 3   |     |     | 6   |  |
| quando a la lucha me abaxo,                        | 7' | 1 |     | 4   |     |     |  |
| al que una vez travar puedo,                       | 7' |   |     | 4   |     | 6   |  |
| derríbol, si me denuedo <sup>462</sup> ."          | 7' |   | 2   | (4) |     |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |
| Diz: "Aquí avrás casamiento 1002                   | 7' |   | 3   | 5   |     |     |  |
| tal qual tú demandudieres:                         | 7' |   | (3) | [5] |     |     |  |
| casarme he de buen talento                         | 7' |   | 2   | (5) |     |     |  |
| contigo, si algo dieres:                           | 7' |   | 2   | 5   |     |     |  |
| farás buen entendimiento."                         | 7' |   | 2   | [4] |     |     |  |
| Díxele yo <sup>463</sup> : "Pide lo que quisieres, | 9' | 1 |     | 4   |     | (6) |  |
| e darte he lo que pidieres <sup>464</sup> ."       | 7' |   | 2   | (5) |     |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |
| Diz: "Dame un prendedero 1003                      | 7' |   | 2   | (4) |     |     |  |
| que sea de bermejo paño <sup>465</sup> ,           | 8' |   | 2   | (4) |     | 6   |  |
| e dame un bel pandero                              | 7' |   | 2   | (5) |     |     |  |
| e seis anillos de estaño,                          | 7' |   | (2) | 4   |     |     |  |
| un çamarrón disantero,                             | 7' |   |     | 4   |     |     |  |
| garnacho para entre el año;                        | 8' |   | 2   | 4   |     | 6   |  |

460 W, C: «yegua en çerro cavalgo».

461 W, C: «cavalgar bravo potrillo».

462 W, C: «derríbol yo, si me denuedo».

463 W, C: «Díxele: "Pide lo que quisieres,"

464 W, C: «e darte he lo que m' pidieres».

465 W: «sea de bermejo paño».

|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|-----|--|
| e <u>no</u> m' fables <u>en</u> engaño.                | 8' |   | (2) |     | (4) |     | (6) |  |
| "Dam' çarçillos e hevilla <sup>466</sup> 1004          | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| <u>de</u> laton bien <u>reluziente</u> ,               | 7' |   |     | 3   |     | [5] |     |  |
| e <b>dame</b> toca amarilla <sup>467</sup>             | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |
| <u>bien</u> listada <u>en</u> la <b>fr</b> uente;      | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| çapat <sup>468</sup> as fasta rodilla <sup>468</sup> ; | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |
| e dirá toda la gente:                                  | 7' |   |     | 3   | 4   |     |     |  |
| <u>Bien</u> casó Menga Lloriente!"                     | 7' |   |     | 3   | 4   |     |     |  |
| Yo•I dixe: "Darte he esas cosas 1005                   | 9' |   |     | 3   |     | 5   |     |  |
| e aún <u>más</u> , si <u>más</u> comides,              | 7' |   |     | (3) |     | (5) |     |  |
| <u>bien</u> loçanas e <u>fermosas</u> ;                | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| a <u>tus</u> parientes conbides,                       | 7' |   | (2) |     | 4   |     |     |  |
| <b>luego</b> fagamos las <b>bod</b> as;                | 7' | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
| e <b>esto</b> <u>non</u> lo olvides <sup>469</sup> ,   | 7' |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
| que y <b>avo</b> <u>por</u> lo que <b>pides</b> ."     | 7' |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <b>Cerca</b> <u>la</u> Tablada 1022                    | 5' | 1 |     | (3) |     |     |     |  |
| la <b>sierra</b> passada,                              | 5' |   | 2   |     |     |     |     |  |
| <b>fallé</b> me con <b>Alda</b>                        | 5' |   | 2   |     |     |     |     |  |
| a <u>la</u> madrugada.                                 | 5' |   | (2) |     |     |     |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
| En <b>cima</b> del <b>puerto</b> , 1023                | 5' |   | 2   |     |     |     |     |  |
| coidéme ser <b>muerto</b>                              | 5' |   | 2   |     |     |     |     |  |
| de <b>nieve</b> e de <b>frio</b> ,                     | 5' |   | 2   |     |     |     |     |  |
| e <b>d'ese</b> roçío                                   | 5' |   | 2   |     |     |     |     |  |
| e de <u>grand</u> elada.                               | 5' |   |     | (3) |     |     |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
| [Ya] a <u>la</u> decida 1024                           | 5' |   | (2) |     |     |     |     |  |
| di <b>una</b> corrida,                                 | 5' |   | 2   |     |     |     |     |  |
| <b>fallé</b> una serrana                               | 5' |   | 2   | 3   |     |     |     |  |
| <b>fermosa</b> , loçana                                | 5' |   | 2   |     |     |     |     |  |
| e <u>bien</u> colorada.                                | 5' |   | (2) |     |     |     |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <b>Dixe</b> <u>yo</u> a ella: 1025                     | 5' | 1 |     | (3) |     |     |     |  |

466 W, C: «"Dam' çarciellos e hevilla».

467 W, C: «e dame toca amariella».

468 W, C: «çapat<sup>468</sup>as fasta rodiella».

469 W: «e esto non olvides».

|  |    |   |     |  |  |  |  |  |
|--|----|---|-----|--|--|--|--|--|
| "Omíllome, <b>bella</b> ."                                 | 5' |   | 2   |  |  |  |  |  |
| Diz: " <u>Tú</u> que bien <b>corres</b>                    | 5' |   | (2) |  |  |  |  |  |
| <b>aquí</b> non te engorres:                               | 5' |   | 2   |  |  |  |  |  |
| <b>anda</b> <u>tu</u> <b>jornada</b> ."                    | 5' | 1 | (3) |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |  |  |  |  |  |
| <u>Yo</u> •I dix: " <b>Frio</b> <b>tengo</b> 1026          | 5' |   | 3   |  |  |  |  |  |
| <u>e</u> por <b>eso</b> <b>vengo</b>                       | 5' |   | 3   |  |  |  |  |  |
| a <u>vós</u> , fermosura:                                  | 5' |   | (2) |  |  |  |  |  |
| quer <b>ed</b> , por <b>mesura</b> ,                       | 5' |   | 2   |  |  |  |  |  |
| oy <b>darme</b> <b>posada</b> ."                           | 5' |   | 2   |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |  |  |  |  |  |
| <b>Díxome</b> la <b>moça</b> : 1027                        | 5' | 1 |     |  |  |  |  |  |
| " <b>Pariente</b> , mi <b>choça</b> ,                      | 5' |   | 2   |  |  |  |  |  |
| <u>el</u> que en <b>ella</b> <b>posa</b>                   | 5' |   | 3   |  |  |  |  |  |
| con <b>migo</b> des <b>posa</b> <sup>470</sup>             | 5' |   | 2   |  |  |  |  |  |
| <u>o</u> dam <b>grand</b> <b>soldada</b> <sup>471</sup> ." | 5' |   | (3) |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |  |  |  |  |  |
| <u>Yo</u> •I <b>dixe</b> : "De <b>grado</b> , 1028         | 5' |   | 2   |  |  |  |  |  |
| <u>mas</u> yo <u>só</u> <b>cassado</b>                     | 5' |   | (3) |  |  |  |  |  |
| <b>aquí</b> en Ferreros;                                   | 5' |   | 2   |  |  |  |  |  |
| <u>mas</u> de <u>mis</u> <b>dineros</b>                    | 5' |   | (3) |  |  |  |  |  |
| <b>darvos</b> <u>he</u> , <b>amada</b> ."                  | 5' | 1 | (3) |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |  |  |  |  |  |
| Diz: " <b>Trota</b> con <b>migo</b> ." 1029                | 5' |   | 2   |  |  |  |  |  |
| <b>Levóme</b> consigo                                      | 5' |   | 2   |  |  |  |  |  |
| e diom <b>buena</b> <b>lunbre</b> ,                        | 5' |   | 3   |  |  |  |  |  |
| <b>como</b> es <u>de</u> <b>constunbre</b> <sup>472</sup>  | 5' | 1 | (3) |  |  |  |  |  |
| de <b>sierra</b> <b>nevada</b> .                           | 5' |   | 2   |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |  |  |  |  |  |
| Diom' <u>pan</u> de <b>centeno</b> , 1030                  | 5' |   | (3) |  |  |  |  |  |
| <b>tizado</b> , <b>moreno</b> ,                            | 5' |   | 2   |  |  |  |  |  |
| e diom <b>vino</b> <b>malo</b> ,                           | 5' |   | 3   |  |  |  |  |  |
| <b>agrillo</b> e <b>ralo</b> ,                             | 5' |   | 2   |  |  |  |  |  |
| e <b>carne</b> <b>salada</b> .                             | 5' |   | 2   |  |  |  |  |  |
|  |    |   |     |  |  |  |  |  |
| Diom <b>queso</b> de <b>cabras</b> : 1031                  | 5' |   | 2   |  |  |  |  |  |
| " <b>Fidalgo</b> ", diz, " <b>abras</b>                    | 5' |   | 2   |  |  |  |  |  |
| <b>ese</b> <b>blaço</b> e <b>toma</b>                      | 5' | 1 | 3   |  |  |  |  |  |

470 C: «conmigo s' desposa».

471 W: «o me da soldada», C: «o dame soldada».

472 W: «como era constunbre».

|   |    |   |     |     |   |  |  |  |
|---|----|---|-----|-----|---|--|--|--|
| un <b>canto</b> de <b>soma</b> ,                            | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |
| que <b>tengo</b> <u>guardada</u> ."                         | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |
|   |    |   |     |     |   |  |  |  |
| Diz: " <b>Huésped</b> , <b>almuerça</b> , 1032              | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |
| e <b>beve</b> e <b>esfuérça</b> ,                           | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |
| <b>caliéntate</b> e <b>paga</b> :                           | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |
| de <u>mal</u> no•s te <b>faga</b>                           | 5' |   | (2) |     |   |  |  |  |
| <b>fasta</b> <u>la</u> <b>tornada</b> .                     | 5' | 1 |     | (3) |   |  |  |  |
|   |    |   |     |     |   |  |  |  |
| "Quien <b>dones</b> me <b>diere</b> 1033                    | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |
| <b>quales</b> <u>yo</u> <b>pediere</b> ,                    | 5' | 1 |     | (3) |   |  |  |  |
| <b>avrá</b> bien de <b>cena</b> <sup>473</sup>              | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |
| e <b>lechiga</b> <b>buena</b>                               | 5' |   |     | 3   |   |  |  |  |
| que no•l <b>coste</b> <b>nada</b> <sup>474</sup> ."         | 5' |   |     | 3   |   |  |  |  |
|   |    |   |     |     |   |  |  |  |
| " <b>Vós</b> , que eso <b>dezides</b> <sup>475</sup> , 1034 | 5' |   |     |     |   |  |  |  |
| por <u>qué</u> non <b>pedides</b>                           | 5' |   | (2) |     |   |  |  |  |
| la <b>cosa</b> <b>çertera</b> ?"                            | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |
| Ella <u>diz</u> : " <b>Maguera</b> !                        | 5' | 1 |     | (3) |   |  |  |  |
| E <u>sí</u> •m <b>será</b> <b>dada</b> ?                    | 5' |   | (2) |     | 4 |  |  |  |
|   |    |   |     |     |   |  |  |  |
| " <b>Pues</b> <u>dam</u> <b>una</b> <b>cinta</b> 1035       | 5' |   |     | 3   |   |  |  |  |
| <b>bermeja</b> , bien <b>tinta</b> ,                        | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |
| e <b>buena</b> <b>camisa</b>                                | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |
| <b>fecha</b> <u>a</u> mi <b>guisa</b> ,                     | 5' | 1 |     | (3) |   |  |  |  |
| con <u>su</u> <b>collarada</b> .                            | 5' |   | (2) |     |   |  |  |  |
|   |    |   |     |     |   |  |  |  |
| " <b>E</b> <u>dam</u> <b>buenas</b> <b>sartas</b> 1036      | 5' |   |     | 3   |   |  |  |  |
| de <b>estaño</b> e <b>fartas</b> ,                          | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |
| e <b>dame</b> <b>halía</b>                                  | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |
| de <b>buena</b> <b>valía</b> ,                              | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |
| <b>pelleja</b> <b>delgada</b> .                             | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |
|   |    |   |     |     |   |  |  |  |
| " <b>E</b> <u>dam</u> <b>buena</b> <b>toca</b> 1037         | 5' |   |     | 3   |   |  |  |  |
| <b>listada</b> de <b>cota</b> ,                             | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |
| e <b>dame</b> <b>çapatás</b>                                | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |
| de <b>cuello</b> bien <b>altas</b> <sup>476</sup> ,         | 5' |   | 2   |     |   |  |  |  |

473 W: «avrá de cena».

474 W, C: «que no•l cueste nada».

475 C: «"Vós, que eso m' dezides».

476 W: «bermejas bien altas».



|   |    |   |     |     |  |  |  |  |
|---|----|---|-----|-----|--|--|--|--|
| de <b>pieça</b> labrada.                    | 5' |   | 2   |     |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |  |  |  |  |
| " <u>Con</u> aquestas <b>joyas</b> , 1038   | 5' |   |     | 3   |  |  |  |  |
| <b>quiero</b> <u>que</u> lo <b>oyas</b> ,   | 5' | 1 |     | (3) |  |  |  |  |
| <b>serás</b> bien venido:                   | 5' |   | 2   |     |  |  |  |  |
| <b>serás</b> mi marido                      | 5' |   | 2   |     |  |  |  |  |
| e <u>yo</u> tu <b>velada</b> ."             | 5' |   | (2) |     |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |  |  |  |  |
| "Serrana <b>señora</b> , 1039               | 5' |   | 2   |     |  |  |  |  |
| <b>tanto algo</b> agora                     | 5' | 1 |     | 3   |  |  |  |  |
| non <u>trax</u> por ventura;                | 5' |   | (2) |     |  |  |  |  |
| <b>faré</b> fiadura                         | 5' |   | 2   |     |  |  |  |  |
| <b>para</b> <u>la</u> tornada."             | 5' | 1 |     | (3) |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |  |  |  |  |
| <b>Díxome</b> la <b>heda</b> : 1040         | 5' | 1 |     |     |  |  |  |  |
| "Do <b>nona</b> y moneda,                   | 5' |   | 2   |     |  |  |  |  |
| non <u>ay</u> merchandía,                   | 5' |   | (2) |     |  |  |  |  |
| ni <u>ay</u> tan buen <b>día</b>            | 5' |   | (2) |     |  |  |  |  |
| nin <b>cara</b> pagada.                     | 5' |   | 2   |     |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |  |  |  |  |
| "Non <u>ay</u> <b>mercadero</b> 1041        | 5' |   | (2) |     |  |  |  |  |
| <b>bueno</b> <u>sin</u> dinero,             | 5' | 1 |     | (3) |  |  |  |  |
| e yo <b>non</b> me <b>pago</b>              | 5' |   |     | 3   |  |  |  |  |
| <u>del</u> que <b>no</b> •m da <b>algo</b>  | 5' |   |     | (3) |  |  |  |  |
| ni•l' <u>dó</u> la posada <sup>477</sup> .  | 5' |   | (2) |     |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |  |  |  |  |
| " <b>Nunca</b> de omenaje 1042              | 5' | 1 |     |     |  |  |  |  |
| <b>pagan</b> ostalaje;                      | 5' | 1 |     | [3] |  |  |  |  |
| <u>por</u> <b>dineros</b> <b>faze</b>       | 5' |   |     | 3   |  |  |  |  |
| <b>omne</b> <b>quanto</b> •l <b>plaze</b> : | 5' | 1 |     | 3   |  |  |  |  |
| <b>cosa</b> <u>es</u> <b>provada</b> ."     | 5' | 1 |     | (3) |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |  |  |  |  |
| <b>Omíllome</b> , <b>Reina</b> 1046         | 5' |   | 2   |     |  |  |  |  |
| <b>Madre</b> <u>del</u> <b>Salvador</b> ,   | 6  | 1 |     | (3) |  |  |  |  |
| <b>Virgen</b> <b>santa</b> e <b>Dina</b> ,  | 5' | 1 |     | 3   |  |  |  |  |
| <b>oye</b> a <u>mí</u> , <b>pecador</b> .   | 6  | 1 |     | (3) |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |  |  |  |  |
| Mi <b>alma</b> en ti <b>cuda</b> 1047       | 5' |   | 2   |     |  |  |  |  |
| e en <u>tu</u> <b>alabança</b> ,            | 5' |   | (2) |     |  |  |  |  |
| de <u>tí</u> non se <b>muda</b>             | 5' |   | (2) |     |  |  |  |  |

477 C: «ni•l' dó posada».

|  |    |   |     |     |     |   |  |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|---|--|--|
| la <u>mi</u> <b>esperança</b> ;                            | 5' |   | (2) |     |     |   |  |  |
| <b>Virgen</b> , <u>tú</u> me <b>ayuda</b>                  | 5' | 1 |     | (3) |     |   |  |  |
| e <u>sin</u> detardança                                    | 5' |   | (2) |     |     |   |  |  |
| <b>ruega</b> <u>por</u> mí a <b>Dios</b>                   | 5  | 1 |     | (3) |     |   |  |  |
| tu <b>fijo</b> e mi <b>Señor</b> <sup>478</sup> .          | 5  |   | 2   |     |     |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |   |  |  |
| <b>Pêro</b> en grand <b>gloria</b> 1048                    | 5' | 1 |     |     |     |   |  |  |
| <b>estás</b> e <u>con</u> <b>plazer</b> ,                  | 6  |   | 2   |     | (4) |   |  |  |
| <u>yo</u> en <u>tu</u> <b>memoria</b>                      | 5' |   |     | (3) |     |   |  |  |
| <b>algo</b> <b>quiero</b> <b>fazer</b> :                   | 6  | 1 |     | 3   |     |   |  |  |
| la <b>triste</b> <b>estoria</b>                            | 5' |   | 2   |     |     |   |  |  |
| que a <b>Ihesú</b> <b>yazer</b>                            | 5  |   |     | 3   |     |   |  |  |
| <b>fizo</b> <u>en</u> <b>presiones</b> ,                   | 5' | 1 |     | (3) |     |   |  |  |
| en <b>penas</b> e en <b>dolor</b> .                        | 5  |   | 2   |     |     |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |   |  |  |
| <b>Miércoles</b> a <b>terçia</b> , 1049                    | 6' | 1 |     |     |     |   |  |  |
| el <b>cuerpo</b> de <b>Christo</b>                         | 5' |   | 2   |     |     |   |  |  |
| <b>Judea</b> lo <b>apreçia</b> ;                           | 6' |   | 2   |     |     |   |  |  |
| esa <b>ora</b> fue <b>visto</b>                            | 6' | 1 |     | 3   |     |   |  |  |
| quán <b>poco</b> lo <b>preçia</b>                          | 6' |   | 2   |     |     |   |  |  |
| <u>al</u> tu <b>fijo</b> <b>quisto</b>                     | 5' |   |     | 3   |     | 5 |  |  |
| <b>Judas</b> <u>el</u> que •I <b>vendió</b> ,              | 6  | 1 |     | (3) |     |   |  |  |
| <u>su</u> <b>disçipulo</b> <b>traidor</b> <sup>479</sup> . | 7  |   |     | 3   |     |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |   |  |  |
| Por <b>treinta</b> <b>dineros</b> 1050                     | 5' |   | 2   |     |     |   |  |  |
| <u>fue</u> el <b>vendimiento</b> ,                         | 5' |   |     | [3] |     |   |  |  |
| que •I <b>caen</b> <b>señeros</b>                          | 5' |   | 2   |     |     |   |  |  |
| del <b>noble</b> <b>ungento</b> ;                          | 5' |   | 2   |     |     |   |  |  |
| <b>fueron</b> <b>plazenteros</b>                           | 5' | 1 |     | [3] |     |   |  |  |
| <u>del</u> <b>pleiteamiento</b> :                          | 5' |   |     |     |     |   |  |  |
| <b>diéronle</b> el <b>algo</b>                             | 5' | 1 |     |     |     |   |  |  |
| al <b>falso</b> <b>vendedor</b> .                          | 6  |   | 2   |     | [4] |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |   |  |  |
| <b>Ora</b> <u>de</u> <b>maitines</b> , 1051                | 5' | 1 |     | (3) |     |   |  |  |
| <b>dándole</b> <b>Judas</b> <b>paz</b> ,                   | 6  | 1 |     |     | 4   |   |  |  |
| los <b>judiós</b> <b>golhines</b> ,                        | 6' |   |     |     | 4   |   |  |  |
| <b>como</b> si <b>fuese</b> <b>rapaz</b> ,                 | 6  | 1 |     |     | 4   |   |  |  |
| <b>aquestos</b> <b>mastines</b> ,                          | 5' |   | 2   |     |     |   |  |  |
| <b>así</b> <b>ante</b> su <b>faz</b> ,                     | 6  |   | 2   | 3   |     |   |  |  |

478 W: «tu fijo mi Señor».

479 W, C: «su diciplo traidor».

|   |    |   |     |     |     |  |  |  |
|---|----|---|-----|-----|-----|--|--|--|
| travaron d'él <b>luego</b> ,                            | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |
| <b>todos</b> <u>enderredor</u> .                        | 6  | 1 |     |     | [4] |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |  |  |  |
| <u>Tú</u> con <u>él</u> <b>estando</b> , 1052           | 5' |   |     | (3) |     |  |  |  |
| a <b>ora</b> de <b>prima</b> ,                          | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |
| <b>vístelo</b> <b>levando</b> <sup>480</sup> ,          | 5' | 1 |     |     |     |  |  |  |
| [ <b>feriendo</b> que <b>lastima</b> ] <sup>481</sup> ; |    |   | 2   |     |     |  |  |  |
| Pilatos <b>judgando</b> ,                               | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |
| <b>escúnpele</b> ençima                                 | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |
| de su <u>faz</u> tan <b>clara</b> ,                     | 5' |   |     | (3) |     |  |  |  |
| del <b>çielo</b> <u>resplandor</u> .                    | 6  |   | 2   |     | 4   |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |  |  |  |
| A la <b>terçia ora</b> , 1053                           | 5' |   |     | 3   |     |  |  |  |
| <b>Christos</b> <u>fue</u> <b>judgado</b> :             | 5' | 1 |     | (3) |     |  |  |  |
| <b>judgólo</b> el <b>Atora</b> ,                        | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |
| <b>pueblo</b> porfiado:                                 | 4' | 1 |     |     | 4   |  |  |  |
| por <u>aquesto</u> <b>mora</b>                          | 5' |   |     | 3   |     |  |  |  |
| en <u>cabtivo</u> <b>dado</b> ,                         | 5' |   |     | 3   |     |  |  |  |
| del qual <b>nunca</b> <b>saldrá</b>                     | 6  |   |     | 3   |     |  |  |  |
| <u>nin</u> <b>avrá</b> <b>librador</b> .                | 6  |   |     | 3   |     |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |  |  |  |
| Diziéndole " <b>Vaya!</b> ", 1054                       | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |
| <b>liévanlo</b> a <b>muerte</b> ;                       | 5' | 1 |     |     |     |  |  |  |
| sobre <u>la</u> su <b>saya</b>                          | 5' | 1 |     | (3) |     |  |  |  |
| <b>echaron</b> la <b>suerte</b>                         | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |
| <u>quál</u> d'ellos la <b>aya</b> ,                     | 5' |   |     |     |     |  |  |  |
| <b>pesar</b> <b>atán fuerte!</b>                        | 5' |   | 2   |     | 4   |  |  |  |
| <u>Quién</u> lo <b>dirió</b> , <b>Dueña</b> ,           | 5' |   |     |     | 4   |  |  |  |
| <u>quál</u> fue d'éstos <b>mayor!</b>                   | 6  |   |     |     |     |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |  |  |  |
| A <b>ora</b> de <b>sesta</b> , 1055                     | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |
| fue <b>puesto</b> en la <u>cruz</u> :                   | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |
| grand <b>coita</b> fue <b>ésta</b>                      | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |
| por <u>el</u> tu <b>fijo</b> <u>duz</u> ;               | 6  |   | (2) |     | 4   |  |  |  |
| <u>mas</u> al <b>mundo</b> <b>presta</b> ,              | 5' |   |     | 3   |     |  |  |  |
| que <b>dende</b> <b>vino</b> <u>luz</u> ,               | 6  |   | 2   |     | 4   |  |  |  |
| <b>claridat</b> del <b>çielo</b> ,                      | 5' |   |     | 3   |     |  |  |  |
| por <b>siempre</b> <u>durador</u> .                     | 6  |   | 2   |     | [4] |  |  |  |

480 C: «viste que levando».

481 W, C: «feriendo s' lastima». Nesta passagem não é clara a sua interpretação e está indicada como tal na edição base, A. BLECUA, *Libro de buen amor*, (v. n. X), p. CI.

|  |    |   |     |     |     |  |  |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|--|--|--|
|  |    |   |     |     |     |  |  |  |
| A ora de <b>nona</b> , 1056                                    | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |
| morió e <b>contesçió</b>                                       | 5  |   | 2   |     | [4] |  |  |  |
| que <b>por</b> su <b>persona</b>                               | 5' |   | (2) |     |     |  |  |  |
| el <b>sol</b> <b>escuresçió</b> ;                              | 6  |   | (2) |     | [4] |  |  |  |
| <b>dándol del</b> <b>ascona</b> ,                              | 5' | 1 |     | (3) |     |  |  |  |
| la <b>tierra</b> <b>estremeçió</b> ,                           | 6  |   | 2   |     | [4] |  |  |  |
| <b>sangre</b> e <b>agua</b> <b>salió</b> :                     | 6  | 1 |     | 3   |     |  |  |  |
| del <b>mundo</b> <b>fue</b> <b>dulçor</b> <sup>482</sup> .     | 6  |   | 2   |     | (4) |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |  |  |  |
| A la <b>vesperada</b> , 1057                                   | 5' |   | (2) |     |     |  |  |  |
| de <b>cruz</b> fue <b>desçido</b> ;                            | 5' |   | (2) |     |     |  |  |  |
| cu[n] <b>pleta</b> <b>llegada</b> ,                            | 5' |   | (2) |     |     |  |  |  |
| de <b>ungüente</b> <b>condido</b> ,                            | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |
| de <b>piedra</b> <b>tajada</b> <sup>483</sup>                  | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |
| <b>en</b> <b>sepulcro</b> <b>metido</b> <sup>484</sup> ;       | 6' |   |     | 3   |     |  |  |  |
| <b>Çenturio</b> fue <b>dado</b> <sup>485</sup>                 | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |
| <b>luego</b> <b>por</b> <b>guardador</b> .                     | 6  | 1 |     | (3) |     |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |  |  |  |
| <b>Por</b> <b>aquestas</b> <b>llagas</b> <sup>486</sup> 1058   | 5' |   |     | 3   |     |  |  |  |
| d'esta <b>santa</b> <b>pasión</b> ,                            | 6  |   |     | 3   |     |  |  |  |
| <b>a</b> mis <b>coitas</b> <b>fagas</b>                        | 5' |   |     | 3   |     |  |  |  |
| <b>aver</b> <b>consolaçión</b> ;                               | 6  |   | 2   |     |     |  |  |  |
| <b>tú</b> , que a Dios <b>pagas</b> ,                          | 5' |   |     |     |     |  |  |  |
| <b>dame</b> <b>tu</b> <b>bendiçión</b> ,                       | 6  | 1 |     | (3) |     |  |  |  |
| que <b>sea</b> yo <b>tuyo</b>                                  | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |
| por <b>sienpre</b> <b>servidor</b> .                           | 6  |   | 2   |     |     |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |  |  |  |
| <b>Los</b> que la <b>Ley</b> <b>avemos</b> <sup>487</sup> 1059 | 6' |   |     |     | (4) |  |  |  |
| de <b>Christos</b> a <b>guardar</b>                            | 6  |   | 2   |     |     |  |  |  |
| <b>de</b> su <b>muerte</b> <b>devemos</b>                      | 6' |   |     | 3   |     |  |  |  |
| <b>dolernos</b> e <b>acordar</b> .                             | 6  |   | 2   |     |     |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |  |  |  |
| <b>Cuentan</b> <b>las</b> <b>profeçías</b> 1060                | 6' | 1 |     | (3) |     |  |  |  |
| <b>lo</b> que se <b>ovo</b> a <b>conplir</b> :                 | 6  |   |     | 3   |     |  |  |  |
| <b>primero</b> <b>Jeremías</b>                                 | 6' |   | 2   |     | [4] |  |  |  |

482 W, C: «fuel del mundo dulçor».

483 C: «de piedra tajada en».

484 C: « sepulcro metido».

485 C: «Çenturio l' fue dado».

486 W, C: «Con aquestas llagas».

487 W, C: «Desde la Ley avemos».

|  |    |   |     |     |     |     |  |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|--|--|
| <b>cómo avia</b> de venir;                       | 6  | 1 |     | 3   |     |     |  |  |
| diz <b>luego</b> <u>Isaías</u>                   | 6' |   | 2   |     | [4] |     |  |  |
| <u>que</u> lo <b>avia</b> de parir               | 6  |   |     | 3   |     |     |  |  |
| la <b>Virgen</b> , <u>que</u> sabemos            | 6' |   | 2   |     | (4) |     |  |  |
| <b>Santa</b> <u>María</u> estar.                 | 6  | 1 |     |     | 4   |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |
| <b>Dize</b> otra <u>profecía</u> 1061            | 6' | 1 |     |     | [4] |     |  |  |
| de <b>aquella</b> <u>vieja</u> <u>Ley</u>        | 6  |   | 2   |     | 4   |     |  |  |
| que el <b>Cordero</b> morría                     | 6' |   |     | 3   |     |     |  |  |
| e salvaria la <u>grey</u> :                      | 7  |   |     |     | 4   |     |  |  |
| <u>Daniel</u> lo dezía                           | 6' |   |     | 3   |     |     |  |  |
| por <b>Christos</b> <b>nuestro</b> <u>Rey</u> ;  | 6  |   | 2   |     | 4   |     |  |  |
| <u>en</u> <u>Davit</u> lo leemos,                | 6' |   |     | 3   |     |     |  |  |
| <b>segund</b> el <u>mi</u> coidar.               | 6  |   | 2   |     | (4) |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |
| <b>Como</b> profetas <b>dizen</b> , 1062         | 6' | 1 |     |     | 4   |     |  |  |
| <b>esto</b> <u>ya</u> se conplió:                | 6  | 1 |     | (3) |     |     |  |  |
| <b>vino</b> en <b>santa</b> <b>virgen</b>        | 6' | 1 |     |     | 4   |     |  |  |
| e de <b>virgen</b> nasció,                       | 6  |   |     | 3   |     |     |  |  |
| <u>al</u> que <b>todos</b> bendiçen,             | 6' |   |     | 3   |     |     |  |  |
| por nós <b>todos</b> morió,                      | 6  |   |     | 3   |     |     |  |  |
| <u>Dios</u> e omne, que <b>vemos</b>             | 6' |   |     |     |     |     |  |  |
| <u>en</u> el <b>santo</b> altar.                 | 6  |   |     | 3   |     |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |
| <u>Por</u> <b>salvar</b> fue venido 1063         | 6' |   |     | 3   |     |     |  |  |
| <u>el</u> linaje umanal;                         | 6  |   |     | 3   |     |     |  |  |
| <u>fue</u> de <b>Judas</b> vendido               | 6' |   |     | 3   |     |     |  |  |
| <u>por</u> muy <b>poco</b> cabdal;               | 6  |   |     | 3   |     |     |  |  |
| fue <b>preso</b> e ferido                        | 6' |   | 2   |     | (4) |     |  |  |
| de <u>los</u> <b>jodiós</b> muy <u>mal</u> :     | 6  |   | (2) |     | 4   |     |  |  |
| <b>este</b> <u>Dios</u> , en <u>que</u> creemos, | 7' | 1 |     | (3) |     | (5) |  |  |
| <b>fuéronlo</b> <u>açotar</u> .                  | 6  | 1 |     |     | [4] |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |
| <u>En</u> su <u>faz</u> escopieron, 1064         | 6' |   |     | (3) |     |     |  |  |
| del <b>çielo</b> <u>claridat</u> ,               | 6  |   | 2   |     | [4] |     |  |  |
| <b>espinas</b> <u>le</u> pusieron                | 6' |   | 2   |     | (4) |     |  |  |
| de <b>mucha</b> <u>crueldat</u> ,                | 6  |   | 2   |     | [4] |     |  |  |
| <u>en</u> la <u>cruz</u> lo sobieron             | 6' |   |     | 3   |     |     |  |  |
| sin <b>toda</b> <u>piëdat</u> :                  | 6  |   | 2   |     | [4] |     |  |  |
| d' <b>estas</b> <b>llagas</b> tomemos            | 6' | 1 |     | 3   |     |     |  |  |
| <b>dolor</b> e <u>grand</u> <u>pessar</u> .      | 6  |   | 2   |     | [4] |     |  |  |

|  |    |   |     |     |     |   |  |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|---|--|--|
|  |    |   |     |     |     |   |  |  |
| Con <b>clavos</b> <u>enclavaron</u> 1065             | 6' |   | 2   |     | [4] |   |  |  |
| las <b>manos</b> e <u>pies</u> d'él,                 | 6  |   | 2   |     | (5) |   |  |  |
| la su <u>set</u> abe <b>braron</b>                   | 6' |   |     | 3   |     |   |  |  |
| con <u>vinagre</u> e <u>fiel</u> ;                   | 6  |   |     | 3   |     |   |  |  |
| las <b>llagas</b> <u>que</u> •l <b>llagaron</b>      | 6' |   | 2   |     | (4) |   |  |  |
| son más <b>dulçes</b> <u>que</u> <u>miel</u>         | 6  |   |     | 3   |     |   |  |  |
| a <u>los</u> que en <u>Él</u> <b>avemos</b>          | 6' |   | (2) |     | (4) |   |  |  |
| <u>esperança</u> sin <u>par</u> .                    | 6  |   |     | 3   |     |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |   |  |  |
| En <u>cruz</u> fue por nós <b>muerto</b> , 1066      | 6' |   | (2) |     |     |   |  |  |
| ferido e <b>llagado</b> ,                            | 6' |   | 2   |     | (4) |   |  |  |
| e <b>después</b> fue <b>abierto</b>                  | 6' |   |     | 3   |     |   |  |  |
| de ascona <u>su</u> <u>costado</u> :                 | 6' |   | 2   |     | (4) |   |  |  |
| por <b>estas</b> <b>llagas</b> <b>çierto</b>         | 6' |   | 2   |     | 4   |   |  |  |
| <u>es</u> el <b>mundo</b> <b>salvado</b> ;           | 6' |   |     | 3   |     |   |  |  |
| a <u>los</u> que en <u>Él</u> <b>creemos</b> ,       | 6' |   | (2) |     | (4) |   |  |  |
| <u>Él</u> nos <b>quiera</b> <b>salvar</b> .          | 6  |   |     | 3   |     |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |   |  |  |
| <b>Madre</b> de <u>Dios</u> <b>gloriosa</b> , 1635   | 6' | 1 |     |     | (4) |   |  |  |
| <b>Virgen</b> <b>Santa</b> <b>María</b> ,            | 6' | 1 |     | 3   |     |   |  |  |
| <b>fija</b> e <b>leal</b> <b>esposa</b>              | 6' | 1 |     |     | 4   |   |  |  |
| <u>del</u> tu <b>fijo</b> <b>Mexía</b> ,             | 6' |   |     | 3   |     |   |  |  |
| <u>tú</u> , <b>Señora</b> ,                          | 3' |   |     | 3   |     |   |  |  |
| <u>dame</u> <b>agora</b> ,                           | 3' |   |     | 3   |     |   |  |  |
| la tu <b>graçia</b> <b>toda</b> <b>ora</b> ,         | 7' |   |     | 3   |     | 5 |  |  |
| <u>que</u> te <b>sirva</b> <b>toda</b> <u>vía</u> .  | 7' |   |     | 3   |     | 5 |  |  |
|  |    |   |     |     |     |   |  |  |
| <b>Porque</b> <b>servirte</b> <b>cobdiçio</b> , 1636 | 7' | 1 |     |     | 4   |   |  |  |
| <u>yo</u> , <b>pecador</b> , por <b>tanto</b>        | 6' |   |     |     | 4   |   |  |  |
| <u>te</u> <b>ofresco</b> en <b>serviçio</b>          | 7' |   |     | 3   |     |   |  |  |
| <b>los</b> tus <b>gozos</b> , que <b>canto</b> ;     | 6' |   |     | 3   |     |   |  |  |
| <u>el</u> <b>primero</b>                             | 3' |   |     | 3   |     |   |  |  |
| <u>fue</u> <b>çertero</b>                            | 3' |   |     | 3   |     |   |  |  |
| <b>ángel</b> a <u>tí</u> <b>mensajero</b>            | 7' | 1 |     |     | 4   |   |  |  |
| del [E] <b>spíritu</b> <b>Santo</b>                  | 6' |   |     | 3   |     |   |  |  |
|  |    |   |     |     |     |   |  |  |
| <u>Conçebiste</u> a tu <b>Padre</b> ; 1637           | 6' |   |     | 3   |     |   |  |  |
| <u>fue</u> tu <b>goço</b> <b>segundo</b>             | 6' |   |     | 3   |     |   |  |  |
| <b>quando</b> lo <b>pariste</b> , <b>Madre</b> :     | 7' | 1 |     | (3) |     | 5 |  |  |

|   |    |   |   |     |     |     |     |  |
|---|----|---|---|-----|-----|-----|-----|--|
| sin dolor salió al mundo                  | 6' |   |   | 3   |     |     |     |  |
| [lacuna]                                  |    |   |   |     |     |     |     |  |
| qual nasci[s]te                           | 3' |   |   | 3   |     |     |     |  |
| [lacuna] <sup>488</sup>                   | 3' |   |   | 3   |     |     |     |  |
| bien atal remaneçiste,                    | 7' |   |   | 3   |     | 5   |     |  |
| virge[n] del santo mundo.                 | 6' | 1 |   |     | 4   |     |     |  |
|   |    |   |   |     |     |     |     |  |
| El terçero, la estrella 1638              | 6' |   |   | 3   |     |     |     |  |
| guió lo Reyes, poro                       | 6' |   | 2 |     | 4   |     |     |  |
| venieron a la luz d'ella                  | 7' |   | 2 |     |     | (5) |     |  |
| con su noble thesoro,                     | 6' |   |   | 3   |     |     |     |  |
| e laudaron                                | 3' |   |   | 3   |     |     |     |  |
| e adoraron,                               | 3' |   |   | 3   |     |     |     |  |
| al tu fijo presentaron                    | 7' |   |   | 3   |     | [5] |     |  |
| ençienso, mirra, oro.                     | 6' |   | 2 |     | 4   |     |     |  |
|   |    |   |   |     |     |     |     |  |
| Fue tu alegría quarta 1639                | 6' |   |   |     | 4   |     |     |  |
| quando oviste mandado                     | 6' | 1 |   | 3   |     |     |     |  |
| de la hermana de Marta                    | 7' |   |   |     | 4   |     |     |  |
| que era resuçitado                        | 6' |   |   | [3] |     |     |     |  |
| tu fijo duz,                              | 4  |   | 2 |     | 4   |     |     |  |
| del mundo luz,                            | 4  |   | 2 |     | 4   |     |     |  |
| que viste morir en cruz,                  | 7  |   | 2 |     |     | 5   |     |  |
| que era levantado <sup>489</sup> .        | 6' |   | 2 |     | [4] |     |     |  |
|   |    |   |   |     |     |     |     |  |
| Quando a los çielos sobió, 1640           | 7  | 1 |   |     | 4   |     |     |  |
| quinto plazer tomaste;                    | 6' | 1 |   |     | 4   |     |     |  |
| el sexto, quando enbió                    | 6  |   | 2 |     | 4   |     |     |  |
| Espíritu Santo, gozeste <sup>490</sup> ;  | 8' |   | 2 |     |     | 5   |     |  |
| el septeno                                | 3' |   |   | 3   |     |     |     |  |
| fue más bueno:                            | 3' |   |   | 3   |     |     |     |  |
| quando tu fijo por ti veno <sup>491</sup> | 8' | 1 |   |     | 4   |     | (6) |  |
| e al çielo pujaste.                       | 6' |   |   | 3   |     |     |     |  |
|   |    |   |   |     |     |     |     |  |
| Pídote merçed, Gloriosa: 1641             | 7' | 1 |   |     |     | 5   |     |  |
| sienpre, toda vegada,                     | 6' | 1 |   | 3   |     |     |     |  |
| que me seas piadosa,                      | 7' |   |   | 3   |     |     |     |  |

488 C: «tal viviste».

489 W: «a que era levantado», C: «que ó era levantado».

490 C: «Santo Esprito, gozeste».

491 C: «do tu fijo por ti veno».

|   |    |   |   |     |     |     |   |     |
|---|----|---|---|-----|-----|-----|---|-----|
| alegre e pagada;                          | 6' |   | 2 |     | (4) |     |   |     |
| quando a judgar,                          | 3  | 1 |   | 3   |     |     |   |     |
| jüizio dar                                | 3  | 1 |   | 3   |     |     |   |     |
| Jhesú vinier, quierme ayudar              | 9  |   | 2 |     | 4   | 5   |   | [7] |
| e ser mi abogada.                         | 6' |   |   | (3) |     |     |   |     |
|   |    |   |   |     |     |     |   |     |
| Todos bendigamos 1642                     | 5' | 1 |   | [3] |     |     |   |     |
| a la Virgen Santa,                        | 5' |   |   | 3   |     |     |   |     |
| sus gozos digamos                         | 5' |   | 2 |     |     |     |   |     |
| e su vida, quanta                         | 5' |   |   | 3   |     |     |   |     |
| fue, segund fallamos                      | 5' |   |   | 3   |     |     |   |     |
| que la estoria canta,                     | 5' |   |   | 3   |     |     |   |     |
| vida tanta.                               | 3' | 1 |   | 3   |     |     |   |     |
|   |    |   |   |     |     |     |   |     |
| El año dozeno, 1643                       | 5' |   | 2 |     |     |     |   |     |
| a esta donzella,                          | 5' |   | 2 |     |     |     |   |     |
| ángel de Dios veno <sup>492</sup> ,       | 5' | 1 |   |     |     |     |   |     |
| [lacuna] <sup>493</sup>                   |    |   |   |     |     |     |   |     |
| Virgen bella.                             | 3' | 1 |   | 3   |     |     |   |     |
|   |    |   |   |     |     |     |   |     |
| Parió su fijuelo, 1644                    | 5' |   | 2 |     |     |     |   |     |
| qué gozo tan maño!,                       | 5' |   | 2 |     |     |     |   |     |
| a este moçuelo,                           | 5' |   | 2 |     |     |     |   |     |
| el trezeno año;                           | 5' |   |   | 3   |     |     |   |     |
| reys venieron lluego                      | 5' |   |   | 3   |     |     |   |     |
| con presente estraño <sup>494</sup>       | 5' |   |   | 3   |     |     |   |     |
| adorallo <sup>495</sup> .                 | 3' |   |   | 3   |     |     |   |     |
|   |    |   |   |     |     |     |   |     |
| Años treinta e tres 1645                  | 5  | 1 |   | 3   |     |     |   |     |
| con Christo estido;                       | 5' |   | 2 |     |     |     |   |     |
| quando resuçitado es <sup>496</sup> ,     | 8  | 1 |   | [3] |     |     | 6 |     |
| quarto goço fue conplido <sup>497</sup> ; | 7' | 1 |   | 3   |     | (5) |   |     |
| quinto, quando Jhesús es <sup>498</sup>   | 7  | 1 |   | 3   |     |     | 6 |     |
| al çielo sobido                           | 5' |   | 2 |     |     |     |   |     |
| e lo vido.                                | 3' |   |   | 3   |     |     |   |     |

492 C: «ángel de Dios bueno».

493 C: «bendicho es tu seno/reluziente estrella».

494 C: «dar presente estraño».

495 W: «a adorallo», C: «e adorallo».

496 C: «do resuçitado es».

497 C: «el quarto goço es conplido»

498 C: «quinto, do Jhesús es».



|   |    |   |     |     |     |  |  |  |  |
|---|----|---|-----|-----|-----|--|--|--|--|
|   |    |   |     |     |     |  |  |  |  |
| <b>Sesta alegría</b> 1646                     | 5' | 1 |     | [3] |     |  |  |  |  |
| <b>ovo ella, quando,</b>                      | 5' | 1 |     | 3   |     |  |  |  |  |
| <b>en su conpañía</b>                         | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |  |
| <b>los diçípulos estando</b> <sup>499</sup> , | 7' |   |     | 3   |     |  |  |  |  |
| <b>Dios allí enbía</b>                        | 5' |   |     | 3   |     |  |  |  |  |
| <b>[E]spíritu Santo</b>                       | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |  |
| <b>alunbrando.</b>                            | 3' |   |     | 3   |     |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |  |  |  |  |
| <b>La vida conplida</b> 1647                  | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |  |
| <b>del fijo Mexía,</b>                        | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |  |
| <b>nueve años de vida</b>                     | 6' | 1 |     | 3   |     |  |  |  |  |
| <b>bivió Santa María</b> <sup>500</sup> ;     | 6' |   | 2   | 3   |     |  |  |  |  |
| <b>al çielo fue subida,</b>                   | 6' |   | 2   |     | (4) |  |  |  |  |
| <b>qué grand[e] alegría</b>                   | 5' |   | (2) |     |     |  |  |  |  |
| <b>este día!</b>                              | 3' | 1 |     | 3   |     |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |  |  |  |  |
| <b>Gozos fueron siete</b> 1648                | 5' | 1 |     | 3   |     |  |  |  |  |
| <b>e años çinquaenta</b> <sup>501</sup>       | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |  |
| <b>e quatro çiertamente</b> <sup>502</sup>    | 6' |   | 2   |     | [4] |  |  |  |  |
| <b>ovo ella por cuenta.</b>                   | 6' | 1 |     | 3   |     |  |  |  |  |
| <b>Defiéndenos sienpre</b>                    | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |  |
| <b>de mal e de afruenta,</b>                  | 5' |   | (2) |     |     |  |  |  |  |
| <b>Virgen genta!</b>                          | 3' | 1 |     | 3   |     |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |  |  |  |  |
| <b>Todos los christianos</b> 1649             | 5' | 1 |     | (3) |     |  |  |  |  |
| <b>aved alegría</b>                           | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |  |
| <b>señalada</b> <sup>503</sup> ;              | 3  |   |     | 3   |     |  |  |  |  |
| <b>en aqueste día</b> <sup>504</sup> :        | 5' |   |     | 3   |     |  |  |  |  |
| <b>nasçió por salvarnos</b> <sup>505</sup>    | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |  |
| <b>de Santa María</b> <sup>506</sup>          | 5' |   | 2   |     |     |  |  |  |  |
| <b>coronada</b> <sup>507</sup> .              | 3' |   |     | 3   |     |  |  |  |  |
|   |    |   |     |     |     |  |  |  |  |

499 W, C: «los diciolos estando».

500 W: «ovo Santa María», C: «bivió más María».

501 W: «años çinquaenta», C: «e años çinquaenta e».

502 C: «quatro çiertamente».

503 W, C: «nació por salvarnos».

504 C: «de Santa María».

505 C: «a quien coronamos».

506 C: «en aqueste día».

507 W: «en nuestra vallía», C: «el Mexía».

|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
|---|----|---|-----|-----|-----|-----|-----|--|
| Señores, <u>dat</u> al escolar <sup>508</sup> 1650                        | 8  |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
| <u>que</u> vos <b>viene</b> <u>demandar</u> <sup>509</sup> .              | 7  |   |     | 3   |     | [5] |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <u>Dat</u> limosna o <u>raçió[n]</u> ; 1651                               | 7  |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| faré por <u>vós</u> oraçión,  | 7  |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
| que <u>Dios</u> vos <u>dé</u> salvaçión;                                  | 7  |   | (2) |     | (4) |     |     |  |
| quer <b>ed</b> por <u>Dios</u> a mí <u>dar</u> .                          | 7  |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| El <u>bien</u> que por <u>Dios</u> feçierdes, 1652                        | 7' |   | (2) |     |     | (5) |     |  |
| la limosna que a mí <b>dierdes</b> ,                                      | 7' |   |     | 3   |     |     |     |  |
| <b>quando</b> d'este <b>mundo</b> salierdes,                              | 8' | 1 |     |     |     | 5   |     |  |
| esto vos <u>á</u> de ayudar.  | 7  | 1 |     |     | (4) |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <b>Quando</b> a Dios <b>dierdes</b> cuenta 1653                           | 7' | 1 |     |     |     | 5   |     |  |
| <u>de</u> los <b>algos</b> e de la <b>renta</b> <sup>510</sup> ,          | 7' |   |     | 3   |     |     |     |  |
| <u>escusarvos</u> <u>ha</u> de <b>afruenta</b>                            | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| la limosna por Él <u>far</u> <sup>511</sup> .                             | 7  |   |     | 3   |     |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| Por <u>una</u> <u>raçión</u> que <b>dedes</b> <sup>512</sup> , 1654       | 7' |   | 2   |     |     | 5   |     |  |
| vós <b>çiento</b> de <u>Dios</u> <b>tomedes</b>                           | 7' |   | 2   |     |     | (5) |     |  |
| e <u>en</u> paraíso <b>entredes</b> :                                     | 7' |   | (2) |     |     | 5   |     |  |
| ansí lo <b>quiera</b> Él <b>mandar</b> !                                  | 7  |   | 2   |     | 4   |     | (6) |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| Catad que el <u>bien</u> <b>fazer</b> 1655                                | 7  |   | 2   |     |     | (5) |     |  |
| <b>nunca</b> se <u>ha</u> de <b>perder</b> :                              | 7  | 1 |     |     | (4) |     |     |  |
| <b>podervos</b> <u>ha</u> <b>estorçer</b>                                 | 7  |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
| del <b>Infierno</b> , <u>mal</u> <b>lugar</b> .                           | 7  |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| Señores, <u>vós</u> <b>dat</b> a <u>nós</u> , 1656                        | 7  |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
| <u>e</u> culares <b>pobres</b> <u>dos</u> .                               | 7  |   |     | 3   |     | 5   |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| El <b>Señor</b> de <u>Paraíso</u> , 1657                                  | 7' |   |     | 3   |     | [5] |     |  |
| <b>Christos</b> , <b>tanto</b> <u>que</u> nos <b>quiso</b> <sup>513</sup> | 7' | 1 |     | 3   |     | (5) |     |  |
| <u>que</u> por <u>nós</u> la <b>muerte</b> <b>priso</b> :                 | 7' |   |     | (3) |     | 5   |     |  |
| <b>matáronlo</b> los <b>jodiós</b> .                                      | 7  |   | 2   |     |     |     |     |  |

508 C: «Señores, al escolar».

509 C: «dat que vos viene demandar».

510 W,C: «de los algos e la renta».

511 W, C: «la limosna e por Dios far».

512 W, C: «Por una raçión que m' dedes».

513 W, C: «a cristianos tanto quiso».

|   |    |   |     |     |     |     |   |  |
|---|----|---|-----|-----|-----|-----|---|--|
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |
| Murió Nuestro Señor <sup>514</sup> 1658                 | 6  |   | 2   | 3   |     |     |   |  |
| por ser nuestro <u>salvador</u> ;                       | 7  |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| dadnos por <u>el</u> su amor,                           | 7  | 1 |     |     | (4) |     |   |  |
| si Él <u>salve</u> a <u>todos</u> <u>vós</u> !          | 7  |   |     | 3   |     | 5   |   |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |
| Acordatvos de <u>su</u> estoria, 1659                   | 8' |   |     | 3   |     |     | 6 |  |
| dad por <u>Dios</u> en <u>su</u> memoria,               | 7' |   |     | (3) |     | (5) |   |  |
| si Él vos <u>dé</u> la su gloria,                       | 7' |   | (2) |     | (4) |     |   |  |
| dadnos limosna por <u>Dios</u> !                        | 7' | 1 |     |     | 4   |     |   |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |
| Agora, en <u>quanto</u> bivierdes, 1660                 | 7' |   | 2   |     |     | 5   |   |  |
| por <u>su</u> amor sienpre dedes,                       | 7' |   | (2) |     | 4   | 5   |   |  |
| e con <u>esto</u> escaparedes                           | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| del <u>Infierno</u> e <u>de</u> su <u>tos</u> .         | 7  |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |
| Ave María, gloriosa, 1661                               | 7' |   | 2   |     | 4   |     |   |  |
| Virgen santa, <u>preciosa</u> ,                         | 7' | 1 |     | 3   |     | [5] |   |  |
| cómo eres <u>piadosa</u> ,                              | 7' | 1 |     | 3   |     | [5] |   |  |
| toda vía!   | 3' | 1 |     | 3   |     |     |   |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |
| <u>Graçia</u> <u>plena</u> , <u>sin</u> manzilla, 1662  | 7' | 1 |     | 3   |     | (5) |   |  |
| <u>abogada</u> ,  | 3' |   |     | 3   |     |     |   |  |
| por la <u>tu</u> merçed, Señora,                        | 7' |   |     | (3) |     | 5   |   |  |
| faz <u>esta</u> <u>maravilla</u> <sup>515</sup>         | 6' |   | 2   |     | [4] |     |   |  |
| señalada:   | 3' |   |     | 3   |     |     |   |  |
| por la <u>tu</u> bondad agora                           | 7' |   |     | (3) |     | 5   |   |  |
| <u>guárdame</u> <u>toda</u> ora                         | 6' | 1 |     |     | 4   |     |   |  |
| de <u>muerte</u> <u>vergoñosa</u> ,                     | 6' |   | 2   |     | [4] |     |   |  |
| <u>porque</u> <u>loe</u> a <u>tí</u> , <u>fermosa</u> , | 7' | 1 |     | 3   |     | (5) |   |  |
| <u>noche</u> e <u>día</u> .                             | 3' | 1 |     | 3   |     |     |   |  |
|   |    |   |     |     |     |     |   |  |
| <i>Dominus tecum</i> , estrella 1663                    | 7' | 1 |     |     | 4   |     |   |  |
| resplandeçiente <sup>516</sup> ,                        | 4' |   | [2] |     | 4   |     |   |  |
| [lacuna] <sup>517</sup>                                 |    |   |     |     |     |     |   |  |
| catadura muy bella <sup>518</sup> ,                     | 6' |   |     | 3   |     |     |   |  |

514 W, C: «Murió el Nuestro Señor».

515 W: «faz aquesta maravilla».

516 W: «resplandente», C: «resplendente».

517 C: «melezina de cuidados».

518 C: «catadura mucho bella».

|  |    |   |     |   |     |     |   |  |
|--|----|---|-----|---|-----|-----|---|--|
| reluziente,  | 3' |   |     | 3 |     |     |   |  |
| <u>sin</u> manzila <u>de</u> pecados,                          | 7' |   |     | 3 |     | (5) |   |  |
| por <u>los</u> tus <b>gozos</b> preciados <sup>519</sup>       | 7' |   | (2) |   | 4   |     |   |  |
| te <b>pido</b> , <u>virtuosa</u> ,                             | 6' |   | 2   |   | [4] |     |   |  |
| <u>que</u> me <b>guardes</b> , <u>linpia</u> <b>rosa</b> ,     | 7' |   |     | 3 |     | 5   |   |  |
| de follía.   | 3' |   |     | 3 |     |     |   |  |
|  |    |   |     |   |     |     |   |  |
| <i>Benedita tu</i> , onrada 1664                               | 7' |   |     | 3 |     | (5) |   |  |
| <u>sin</u> egualeza <sup>520</sup> ,                           | 4' |   |     |   | 4   |     |   |  |
| <b>siendo</b> <u>virgen</u> <u>conçebiste</u> ,                | 7' | 1 |     | 3 |     | [5] |   |  |
| <u>de</u> los <b>ángeles</b> loada                             | 7' |   |     | 3 |     |     |   |  |
| <u>en</u> alteza:  | 3' |   |     | 3 |     |     |   |  |
| <u>por</u> el <b>fijo</b> <u>que</u> pariste,                  | 7' |   |     | 3 |     | (5) |   |  |
| <u>por</u> la <b>graçia</b> <u>que</u> oviste, <sup>521</sup>  | 7' |   |     | 3 |     | (5) |   |  |
| <u>o</u> bendicha <u>flor</u> e <b>rosa</b> ! <sup>522</sup> , | 7' |   |     | 3 |     | (5) |   |  |
| <u>tú</u> me <b>guarda</b> , <u>piadosa</u> ,                  | 7' |   |     | 3 |     | [5] |   |  |
| <u>e</u> me <b>guía</b> .                                      | 3' |   |     | 3 |     |     |   |  |
|  |    |   |     |   |     |     |   |  |
| <i>In mulieribus</i> escogida, 1665                            | 8' |   |     | 3 |     | [5] |   |  |
| <b>Santa</b> Madre,  | 3' | 1 |     | 3 |     |     |   |  |
| <u>de</u> <b>christianos</b> <u>anparança</u> ,                | 7' |   |     | 3 |     | [5] |   |  |
| <u>de</u> los <b>santos</b> <u>bien</u> servida;               | 7' |   |     | 3 |     | (5) |   |  |
| <u>e</u> tu Padre  | 3' |   |     | 3 |     |     |   |  |
| <u>es</u> tu <b>fijo</b> <u>sin</u> dubdança:                  | 7' |   |     | 3 |     | (5) |   |  |
| <u>o</u> <b>Virgen</b> , <u>mi</u> fiança! <sup>523</sup> ,    | 6' |   | 2   |   | (4) |     |   |  |
| <u>de</u> <b>gente</b> <u>maliçiosa</u> ,                      | 6' |   | 2   |   | [4] |     |   |  |
| <b>crüel</b> , <b>mala</b> , <u>soberviosa</u> ,               | 7' |   | 2   | 3 |     | [5] |   |  |
| <u>me</u> desvía.  | 3' |   |     | 3 |     |     |   |  |
|  |    |   |     |   |     |     |   |  |
| <i>E benedictus fructus</i> , folgura <sup>524</sup> 1666      | 9' |   |     |   | 4   |     | 6 |  |
| <u>e</u> salvamiento <sup>525</sup>                            | 4' |   |     |   | 4   |     |   |  |
| <u>del</u> linaje <u>umanal</u> ,                              | 7  |   |     | 3 |     | [5] |   |  |
| <u>que</u> tiraste <u>la</u> tristura <sup>526</sup>           | 7' |   |     | 3 |     | (5) |   |  |
| <u>e</u> perdimiento <sup>527</sup> ,                          | 4' |   |     |   | 4   |     |   |  |

519 W: «por tus gozos preciados».

520 W: «sin egüeza».

521 C: «por la graçia que oviste, ó».

522 W, C: «bendicha flor e rosa!».

523 C: «Virgen, la mi fiança!».

524 W: «benedictus fructus, folgura», C: «benedictus fructus, folgura é».

525 C: «salvamiento», W: «salvación».

526 C: «que tiraste la tristura é».

|  |    |   |     |     |     |     |  |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|--|--|
| <u>que</u> por <b>nuestro</b> <u>esquivo</u> <u>mal</u>                    | 7  |   |     | 3   |     | 5   |  |  |
| <u>el</u> <u>díablo</u> , <b>suzio</b> <u>tal</u> ,                        | 7  |   |     | 3   |     | 5   |  |  |
| <u>con</u> su obra <u>engañoso</u> ,                                       | 7' |   |     | 3   |     | [5] |  |  |
| en <u>cárçel</u> <u>peligrosa</u> <sup>528</sup>                           | 6' |   | 2   |     | [4] |     |  |  |
| <u>ya</u> ponía.   | 3' |   |     | 3   |     |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |
| <b>Ventris tui, santa flor</b> 1667  | 6  | 1 |     |     | 4   |     |  |  |
| <u>non</u> tañida:   | 3' |   |     | 3   |     |     |  |  |
| <u>por</u> la tu <u>grand</u> santidad,                                    | 7  |   |     |     | 4   |     |  |  |
| tú me <b>guarda de</b> <u>error</u> ,                                      | 7  |   |     | 3   |     | (5) |  |  |
| <u>que</u> mi <u>vida</u>  | 3' |   |     | 3   |     |     |  |  |
| <b>sienpre</b> <u>sig</u> <u>en</u> <u>bondad</u> ,                        | 7  | 1 |     | 3   |     | (5) |  |  |
| <u>que</u> meresca <u>egualdad</u>   | 7  |   |     | 3   |     | [5] |  |  |
| <u>con</u> los <b>santos</b> , <u>muy</u> <u>graçiosa</u> <sup>529</sup> , | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |
| <u>en</u> <u>dulçor</u> <u>maravillosa</u> ,                               | 7' |   |     | 3   |     | [5] |  |  |
| <u>o</u> <u>María</u> !  | 3' |   |     | 3   |     |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |
| M[i]raglos <b>muchos</b> <u>faze</u> [s] <sup>530</sup> 1668               | 6' |   | 2   |     | 4   |     |  |  |
| <b>Virgen sienpre pura</b> <sup>531</sup> ,                                | 5' | 1 |     | 3   |     | 5   |  |  |
| <u>aguardando</u> los <u>coitados</u>                                      | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |
| <u>de</u> <u>dolor</u> e <u>de</u> <u>tristura</u> ;                       | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |
| <u>el</u> que <u>loa</u> <u>tu</u> <u>figura</u>                           | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |
| <u>non</u> lo <b>dexas</b> <u>olvidado</u> :                               | 7' |   |     | 3   |     | [5] |  |  |
| <u>non</u> <u>catando</u> <u>su</u> <u>pecado</u> ,                        | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |
| <b>sálvaslo</b> <u>de</u> <u>amargura</u> .                                | 7' | 1 |     |     | (4) |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |
| <b>Ayudas al inoçente</b> <sup>532</sup> 1669                              | 7' |   | 2   |     | (4) |     |  |  |
| <u>con</u> <u>amor</u> muy <u>verdadero</u> ;                              | 7' |   |     | 3   |     | [5] |  |  |
| <u>al</u> que <u>es</u> tu <u>servidor</u>                                 | 7  |   |     | (3) |     | [5] |  |  |
| <u>bien</u> lo <u>libras</u> <u>de</u> <u>ligero</u> :                     | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |
| <u>non</u> le <u>es</u> <u>falleçeder</u>                                  | 7' |   |     | (3) |     | [5] |  |  |
| <u>tu</u> <u>acorro</u> <u>sin</u> <u>dudança</u> ;                        | 7' |   |     | 3   |     | (5) |  |  |
| <b>guárdalo</b> <u>de</u> <u>malandança</u>                                | 7' | 1 |     |     | (4) |     |  |  |
| el <u>tu</u> bien <b>grande</b> , <u>llenero</u> .                         | 7' |   | (2) |     | 4   |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |
| <b>Reína, Virgen</b> , mi <b>esfuerço</b> , 1670                           | 7' |   | 2   |     | 4   |     |  |  |

527 C: «perdimiento», W: «perdición».

528 W: «su cárcel peligrosa».

529 W: «con los santos, graciososa».

530 C: «Miraglos muchos María».

531 C: «fazes Virgen sienpre pura».

532 W, C: «Al inocente ayudas».

|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|---|--|
| yo só <b>puesto</b> en <u>tal</u> <b>espanto</b> ,           | 7' |   |     | 3   |     | 5   |   |  |
| <u>por</u> lo <u>qual</u> a <u>ti</u> <b>bendigo</b> ,       | 7' |   |     | (3) |     | (5) |   |  |
| <u>que</u> me <b>guardes</b> <u>de</u> <b>quebranto</b> ;    | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| <u>pues</u> a <u>ti</u> , Señora, <b>canto</b> ,             | 7' |   |     | (3) |     | 5   |   |  |
| <u>tú</u> me <b>guarda</b> <u>de</u> <b>lisión</b> ,         | 7  |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| de <b>muerte</b> e de <b>ocasión</b> ,                       | 7  |   | 2   |     |     |     |   |  |
| <u>por</u> tu <b>figo</b> , Jhesú <b>santo</b> .             | 7' |   |     | 3   |     |     | 6 |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| Yo só <b>mucho</b> <b>agraviado</b> 1671                     | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| en <b>esta</b> çibdad <b>seyendo</b> :                       | 7' |   | 2   |     |     | 5   |   |  |
| <u>tu</u> <b>acorro</b> e <b>guarda</b> <b>fuerte</b>        | 7' |   |     | 3   |     | 5   |   |  |
| a mí <b>libre</b> , <u>defendiendo</u> ;                     | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| <u>pues</u> a <u>ti</u> me <u>encomiendo</u> ,               | 7' |   |     | (3) |     | (5) |   |  |
| <u>non</u> me <b>seas</b> <u>desdeñosa</u> :                 | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| <u>tu</u> <b>bondad</b> <b>maravillosa</b>                   | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| <b>loaré</b> <b>sienpre</b> , <b>serviendo</b> .             | 7' |   |     | 3   | 4   |     |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| A <u>ti</u> me <u>encomiendo</u> <sup>533</sup> , 1672       | 6' |   | (2) |     |     |     |   |  |
| <b>Virgen</b> <b>Santa</b> <b>María</b> <sup>534</sup> :     | 6' | 1 |     | 3   |     |     |   |  |
| <u>la</u> mi <b>coita</b> <u>tú</u> <b>la</b> <b>parte</b> , | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| <u>tú</u> me <b>salva</b> e me <b>guía</b>                   | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| e me <b>guarda</b> <b>toda</b> <b>vía</b> ,                  | 7' |   |     | 3   |     | 5   |   |  |
| <b>piadosa</b> <b>Virgen</b> <b>santa</b> ,                  | 7' |   |     | 3   |     | 5   |   |  |
| <u>por</u> la <u>tu</u> <b>merçed</b> que es <b>tanta</b> ,  | 7' |   |     | (3) |     | 5   |   |  |
| <u>que</u> <b>dezir</b> <b>non</b> <u>la</u> <b>podría</b> . | 7' |   |     | 3   |     | 5   |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| <b>Santa</b> <b>Virgen</b> <u>escogida</u> , 1673            | 7' | 1 |     | 3   |     | [5] |   |  |
| de Dios <b>Madre</b> <u>muy</u> <b>amada</b> ,               | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| <u>en</u> los <b>çielos</b> <u>ensalçada</u> ,               | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| del <b>mundo</b> <b>salud</b> e <b>vida</b> .                | 7' |   | 2   |     |     | 5   |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| Del <b>mundo</b> <b>salud</b> e <b>vida</b> , 1674           | 7' |   | 2   |     |     | 5   |   |  |
| de <b>muerte</b> <b>destrüimiento</b> ,                      | 7' |   | 2   |     |     | [5] |   |  |
| de <b>graçia</b> <b>llena</b> <b>conplida</b> ,              | 7' |   | 2   |     | 4   |     |   |  |
| <u>de</u> <b>coitados</b> <u>salvamiento</u> :               | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| de <b>aqueste</b> <b>dolor</b> que <b>siento</b>             | 7' |   | 2   |     |     | 5   |   |  |
| <u>en</u> <b>presión</b> <b>sin</b> <u>meresçer</u> ,        | 7  |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| <u>tú</u> me <b>deña</b> <u>estorçer</u>                     | 7  |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| con <u>el</u> <b>tu</b> <u>defendimiento</u> .               | 7' |   | (2) |     | [4] |     |   |  |

533 C: «A ti yo me encomiendo».

534 W, C: «o Virgen Santa María».

|  |    |   |     |     |     |  |  |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|--|--|--|
|  |    |   |     |     |     |  |  |  |
| Con <u>el</u> tu <u>defendimiento</u> , 1675       | 7' |   | (2) |     | [4] |  |  |  |
| <u>non</u> <u>catando</u> <u>mi</u> maldad         | 7  |   |     | 3   | (5) |  |  |  |
| <u>nin</u> el <u>mi</u> meresçimiento,             | 7' |   |     | (3) | [5] |  |  |  |
| <u>mas</u> la tu <b>propia</b> bondad:             | 7  |   |     |     | 4   |  |  |  |
| <u>que</u> <u>confieso</u> <u>en</u> verdat        | 7  |   |     | 3   | (5) |  |  |  |
| que <u>só</u> pecador errado;                      | 7' |   | (2) |     | 5   |  |  |  |
| <u>de</u> ti <b>sea</b> ayudado                    | 7' |   |     | 3   | [5] |  |  |  |
| <u>por</u> la tu virginidad.                       | 7  |   |     | (3) | [5] |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |  |  |  |
| Por la tu virginidad 1676                          | 7  |   |     | (3) | [5] |  |  |  |
| <u>que</u> non <u>ha</u> conparaçión,              | 7  |   |     | (3) | [5] |  |  |  |
| <u>nin</u> oviste <u>egualdad</u>                  | 7  |   |     | 3   | [5] |  |  |  |
| en <b>obra</b> e <u>entençión</u> ;                | 7  |   | 2   |     | (4) |  |  |  |
| conplida <u>de</u> bendiçión,                      | 7  |   | 2   |     | (4) |  |  |  |
| <b>pero</b> non <u>só</u> meresçiente,             | 7' | 1 |     |     | (4) |  |  |  |
| <b>venga</b> a ti, Señora, en <b>miente</b>        | 7' | 1 |     | (3) | 5   |  |  |  |
| <u>de</u> conplir mi <u>petiçión</u> .             | 7  |   |     | 3   | [5] |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |  |  |  |
| <u>De</u> conplir mi <u>petiçión</u> , 1677        | 7  |   |     | 3   | [5] |  |  |  |
| como a <b>otros</b> <u>ya</u> conpliste,           | 7' | 1 |     | 3   | (5) |  |  |  |
| <u>de</u> tan <b>fuerte</b> <u>tentaçión</u>       | 7  |   |     | 3   | [5] |  |  |  |
| <u>en</u> que <u>só</u> , coitado, <b>triste</b> ; | 7' |   |     | (3) | 5   |  |  |  |
| <u>pues</u> poder as e oviste <sup>535</sup> ,     | 7' |   |     | 3   | (5) |  |  |  |
| tú me <b>guarda</b> <u>en</u> tu <b>mano</b> :     | 7' |   |     | 3   | (5) |  |  |  |
| <u>bien</u> <u>acordes</u> <u>muy</u> de llano     | 7' |   |     | 3   | (5) |  |  |  |
| <u>al</u> que <b>quieres</b> e quisiste.           | 7' |   |     | 3   | (5) |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |  |  |  |
| <b>Quiero seguir</b> 1678                          | 4  | 1 |     |     | 4   |  |  |  |
| a ti, <u>flor</u> de las flores,                   | 6' |   |     | (3) |     |  |  |  |
| <b>sienpre</b> dezir                               | 4  | 1 |     |     | 4   |  |  |  |
| cantar de <u>tus</u> loores;                       | 6' |   | 2   |     | (4) |  |  |  |
| <u>non</u> me partir                               | 4  |   |     |     | 4   |  |  |  |
| de <u>te</u> servir,                               | 4  |   | (2) |     | 4   |  |  |  |
| <b>mejor</b> de <u>las</u> mejores.                | 6' |   | 2   |     | (4) |  |  |  |
|  |    |   |     |     |     |  |  |  |
| <u>Grand</u> fiança 1679                           | 3' |   |     | 3   |     |  |  |  |
| he <u>yo</u> en ti, Señora;                        | 6' |   | (2) |     | (4) |  |  |  |
| la <u>mi</u> esperança,                            | 5' |   | (2) |     | 5   |  |  |  |
| en ti es <b>toda</b> ora:                          | 6' |   | (2) |     | 4   |  |  |  |

535 C: «pues as poder e oviste».

|  |    |   |     |     |     |     |  |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|--|--|
| <u>de</u> tribulança,                                      | 4' |   |     | 3   |     |     |  |  |
| <u>sin</u> tardança <sup>536</sup> ,                       | 3' |   |     | 3   |     |     |  |  |
| <b>venme</b> librar agora.                                 | 6' |   |     |     | 4   |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |
| <b>Virgen</b> muy <b>santa</b> , 1680                      | 4' | 1 |     |     | 4   |     |  |  |
| yo <b>paso</b> atribulado                                  | 6' |   | 2   |     | [4] |     |  |  |
| <b>pena</b> atanta   | 4' | 1 |     |     | 4   |     |  |  |
| con dolor atormentado;                                     | 7' |   |     | 3   |     | [5] |  |  |
| <u>e</u> me espanta  | 4' | 1 |     |     | 4   |     |  |  |
| <b>coita</b> atanta  | 4' | 1 |     |     | 4   |     |  |  |
| que <b>veo</b> , <u>mal</u> pecado!                        | 6' |   | 2   |     | (4) |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |
| <b>Estrella</b> del <u>mar</u> 1681                        | 5  |   | 2   |     |     |     |  |  |
| [W, C: e] <b>puerto</b> <u>de</u> folgura <sup>537</sup> , | 5' | 1 |     | (3) |     |     |  |  |
| [ <u>de</u> dolor] <sup>538</sup>                          | 3  | 1 |     | 3   |     |     |  |  |
| conplido e <u>de</u> tristura                              | 6' |   | 2   |     | (4) |     |  |  |
| <b>venme</b> librar  | 4  | 1 |     |     | 4   |     |  |  |
| <u>e</u> conortar,   | 4  | 1 |     |     | 4   |     |  |  |
| <b>Señora</b> <u>del</u> altura.                           | 6' |   | 2   |     | (4) |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |
| <b>Nunca</b> falleçe 1682                                  | 4' | 1 |     |     | 4   |     |  |  |
| la <u>tu</u> merçed conplida,                              | 6' |   | (2) |     | 4   |     |  |  |
| <b>sienpre</b> guaresçe                                    | 4' | 1 |     |     | 4   |     |  |  |
| de <b>coitas</b> <u>e</u> da vida;                         | 6' |   | 2   |     | (4) |     |  |  |
| <b>nunca</b> peresçe                                       | 4' | 1 |     |     | 4   |     |  |  |
| <u>nin</u> entristesçe                                     | 4' |   |     |     | 4   |     |  |  |
| <u>quien</u> a <u>ti</u> non olvida.                       | 6' |   |     | (3) |     |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |
| <b>Sufro</b> grand <u>mal</u> 1683                         | 4  | 1 |     |     | 4   |     |  |  |
| <u>sin</u> meresçer, a <b>tuerto</b> ,                     | 6' |   |     |     | 4   |     |  |  |
| esquivo <u>tal</u> ,                                       | 4  |   | 2   |     | 4   |     |  |  |
| <u>por</u> que <b>pienso</b> ser <b>muerto</b> ;           | 6' |   |     | 3   |     |     |  |  |
| mas <u>tú</u> me <u>val</u> ,                              | 4  |   | (2) |     | 4   |     |  |  |
| <u>que</u> non <b>veo</b> <u>ál</u>                        | 5  |   |     |     | 4   |     |  |  |
| <u>que</u> me <b>saque</b> a <b>puerto</b> .               | 6' |   |     | 3   |     |     |  |  |
|  |    |   |     |     |     |     |  |  |
| En <u>ti</u> es <u>mi</u> [e]sperança, 1684                | 7' |   | (2) |     | (4) |     |  |  |

536 W, C: «sin detardança».

537 W, C: «e puerto de folgura».

538 W, C: «mi pesar». Nesta passagem não é clara a sua interpretação e está indicada como tal na edição base, A. BLECUA, *Libro de buen amor*, (v. n. X), p. CI.



|  |    |   |     |     |   |     |  |  |
|--|----|---|-----|-----|---|-----|--|--|
| <b>Virgen Santa María:</b>                                 | 6' | 1 |     | 3   |   |     |  |  |
| <u>en</u> <b>señor</b> de <u>tal</u> valía                 | 7' |   |     | 3   |   | (5) |  |  |
| <u>es</u> razón de <b>aver</b> fiança.                     | 7' |   |     | 3   |   | 5   |  |  |
|  |    |   |     |     |   |     |  |  |
| Ventura <b>astrosa</b> ,                                   | 5' |   | 2   |     |   | 5   |  |  |
| crüel, enojosa,  | 5' |   | 2   |     |   | 5   |  |  |
| captiva, mesquina,   | 5' |   | 2   |     |   | 5   |  |  |
| por qué eres sañosa,                                       | 5' |   |     |     |   | 5   |  |  |
| <b>contra</b> <u>mí</u> tan dapñosa                        | 6' | 1 |     | (3) |   |     |  |  |
| e falsa vezina <sup>539</sup> ?                            | 5' |   | 2   |     |   | 5   |  |  |
|  |    |   |     |     |   |     |  |  |
| Non <u>sé</u> <b>escrevir</b> ,                            | 5  |   | (2) |     |   |     |  |  |
| nin <b>puedo</b> <b>dezir</b>                              | 5  |   | 2   |     |   |     |  |  |
| la <b>coita</b> <b>estraña</b>                             | 5' |   | 2   |     |   |     |  |  |
| <u>que</u> me <b>fazes</b> <b>sofrir</b> ,                 | 6  |   |     | 3   |   |     |  |  |
| <u>con</u> <b>deseo</b> <b>bevir</b>                       | 6  |   |     | 3   |   |     |  |  |
| <u>en</u> tormenta <b>tamaña</b> .                         | 6' |   |     | 3   |   |     |  |  |
|  |    |   |     |     |   |     |  |  |
| <b>Fasta</b> oy <b>toda</b> <b>vía</b>                     | 6' | 1 |     |     | 4 |     |  |  |
| <u>mantoviste</u> <b>porfía</b>                            | 6' |   |     | 3   |   |     |  |  |
| en <u>me</u> <b>maltraher</b> :                            | 5  |   | (2) |     |   | 5   |  |  |
| faz <u>ya</u> <b>cortesía</b>                              | 5' |   | (2) |     |   | 5   |  |  |
| e <b>dame</b> <b>alegría</b> ,                             | 5' |   | 2   |     |   | 5   |  |  |
| gasa[ <b>ja</b> ]do e <b>plazer</b> <sup>540</sup> .       | 6  |   |     | 3   |   |     |  |  |
|  |    |   |     |     |   |     |  |  |
| <u>E</u> si <u>tú</u> me <b>tirares</b> <sup>541</sup>     | 6' |   |     | (3) |   |     |  |  |
| <b>coita</b> <u>e</u> <b>pesares</b> ,                     | 5' | 1 |     | (3) |   |     |  |  |
| e mi <b>grand</b> <b>tribulança</b> <sup>542</sup>         | 6' |   |     | (3) |   |     |  |  |
| en <b>goço</b> <b>tornares</b> <sup>543</sup>              | 5' |   | 2   |     |   |     |  |  |
| e <u>bien</u> <b>ayudares</b> <sup>544</sup>               | 5' |   | (2) |     |   |     |  |  |
| <b>farás</b> <b>buena</b> <b>estança</b> .                 | 6' |   | 2   | 3   |   |     |  |  |
|  |    |   |     |     |   |     |  |  |
| <u>Mas</u> si <u>tú</u> <b>porfías</b>                     | 5' |   |     | (3) |   |     |  |  |
| e <u>non</u> te <b>desvías</b>                             | 5' |   | (2) |     |   |     |  |  |
| <u>de</u> mis <b>penas</b> <b>cresçer</b> <sup>545</sup> , | 6  |   |     | 3   |   |     |  |  |

539 C: «e tan falsa vezina».

540 W: «gasajo e plazer».

541 W: «si tú me tirares».

542 C: «e mi tribulança».

543 C: «en grand goço tornares».

544 C: «e bien me ayudares».

545 W: «mis penas cresçer».

|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
|---|----|---|-----|-----|-----|-----|-----|--|
| y las coitas mías <sup>546</sup>              | 5' |   |     | 3   |     |     |     |  |
| en muy pocos días <sup>547</sup>              | 5' |   |     | 3   |     |     |     |  |
| podrán fenesçer <sup>548</sup> .              | 5  |   | 2   |     |     |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| Varones buenos e onrados, 1710                | 7' |   | 2   |     | 4   |     | (6) |  |
| queremos ya ayudar,                           | 7  |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
| a estos çiegos lazrados                       | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |
| la vuestra limosna dar:                       | 7  |   | 2   |     |     | 5   |     |  |
| somos [nós] pobres menguados <sup>549</sup> , | 7' | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
| avémoslo a demandar.                          | 7  |   | 2   |     |     | [5] |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| De los bienes d'este siglo 1711               | 7' |   |     | 3   |     |     |     |  |
| non tenemos nós pasada,                       | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| bevimos en gran peligro,                      | 7' |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
| en vida mucho penada;                         | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |
| çiegos, bien como vestiglo,                   | 7' | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
| del mundo non vemos nada.                     | 7' |   | 2   |     |     | 5   |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| Señora Santa María, 1712                      | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |
| tú le da la bendición                         | 7  |   |     | (3) |     | [5] |     |  |
| al que oy en este día                         | 7' |   |     | (3) |     | 5   |     |  |
| nos diere primero raçion:                     | 8  |   | 2   |     |     | 5   |     |  |
| dal al cuerpo alegría                         | 7' |   |     | 3   |     | [5] |     |  |
| e al alma salvaçion.                          | 7  |   |     | 3   |     | [5] |     |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| Santa Maria Madalena, 1713                    | 8' | 1 |     |     | 4   |     | [6] |  |
| ruega a Dios verdadero                        | 7' | 1 |     |     | (4) |     |     |  |
| de quien nos diere buena estrena              | 8' |   | (2) |     | 4   |     | (6) |  |
| de meaja o de dinero,                         | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| para mejorar la çena <sup>550</sup>           | 7' | 1 |     | [3] |     | 5   |     |  |
| a nós e a nuestro conpañero <sup>551</sup> .  | 8' |   | (2) |     | 4   |     | [6] |  |
|   |    |   |     |     |     |     |     |  |
| El que oy nos estrenare 1714                  | 7' |   |     | (3) |     | [5] |     |  |
| con me[a]ja o con pan,                        | 7  |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| déle, en quanto començare,                    | 7' | 1 |     | 3   |     | [5] |     |  |

546 C: «y estas coitas mías».

547 C: «en mucho pocos días».

548 W: «podrán fencer».

549 W, C: «somos pobres menguados».

550 C: «para mejorar la çena à».

551 C: «nós e a nuestro conpañero».

|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|-----|--|
| <b>buena estrena <u>Sant</u> Julián:</b>                           | 7  | 1 |     | 3   |     | (5) |     |  |
| <b>quanto a <u>Dios</u> demandare</b>                              | 7' | 1 |     |     | (4) |     |     |  |
| <b>otórgueglo de <u>plan</u>.</b>                                  | 6  |   | 2   |     |     |     |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
| Sus <b>fijos</b> e <u>su</u> <b>conpañ</b> a, 1715                 | 7' |   | 2   |     |     | (5) |     |  |
| Dios, <b>padre</b> <u>espirit</u> ual,                             | 6  |   | 2   |     |     | [5] |     |  |
| <u>de</u> <b>çeguedat</b> atamaña                                  | 7' |   |     |     | 4   |     |     |  |
| <b>guarde</b> e de <b>coita</b> <u>atal</u> ;                      | 7  | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
| <u>sus</u> <b>ganados</b> e <u>su</u> <b>cabaña</b> <sup>552</sup> | 8' |   |     | 3   |     |     | (6) |  |
| <b>Santo Antón</b> lo <b>guarde</b> de <u>mal</u> <sup>553</sup> . | 8  | 1 |     | 3   |     | 5   |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
| A <u>quien</u> nos <u>dio</u> su meaja 1716                        | 7' |   | (2) |     | (4) |     |     |  |
| <u>por</u> <b>amor</b> del <u>Salvador</u> ,                       | 7  |   |     | 3   |     | [5] |     |  |
| <b>Señor</b> , <u>dal</u> [e la] tu <b>gracia</b> <sup>554</sup> , | 7' |   | 2   | (3) |     | (5) |     |  |
| tu <b>gloria</b> e <u>tu</u> <b>amor</b> <sup>555</sup> ;          | 7  |   | 2   |     |     | (5) |     |  |
| <b>guárdalo</b> <u>de</u> la baraxa                                | 7' | 1 |     |     | (4) |     |     |  |
| <u>del</u> <b>pecado</b> <u>engañador</u> .                        | 7  |   |     | 3   |     | [5] |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
| Ca <u>con</u> bienaventurado 1717                                  | 7' |   | (2) |     |     | [5] |     |  |
| <b>ángel</b> <b>Señor</b> San Miguel,                              | 7  | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
| Tú <b>seas</b> <u>su</u> abogado                                   | 7' |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
| <u>de</u> <u>aquella</u> e de <u>aquél</u> <sup>556</sup> ,        | 7  |   |     | 3   |     |     |     |  |
| que <u>del</u> su <u>pan</u> nos á <b>dado</b> :                   | 7' |   | (2) |     | (4) |     |     |  |
| ofreçémostelo por <u>él</u> <sup>557</sup> .                       | 8  |   |     | 3   |     |     |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <b>Quando</b> las <b>almas</b> <u>pasares</u> , 1718               | 7' | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
| <b>éstos</b> <u>ten</u> con <u>la</u> tu <b>diestra</b>            | 7' | 1 |     | (3) |     | (5) |     |  |
| <u>que</u> dan <b>çenas</b> e <b>yantares</b>                      | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| a <u>nós</u> e a <u>quien</u> nos <b>adiestra</b> ;                | 7' |   | (2) |     | (4) |     |     |  |
| <u>sus</u> <b>pecados</b> e <u>sus</u> <b>males</b>                | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| <b>échalos</b> <u>a</u> la <b>siniestra</b> .                      | 7' | 1 |     |     | (4) |     |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <b>Señor</b> , <u>merçet</u> te <b>clamamos</b> 1719               | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |
| <u>con</u> [las] <b>nuestras</b> <b>manos</b> <u>amas</u> :        | 7' |   |     | 3   |     | 5   |     |  |
| <u>la</u> <b>limosna</b> <u>que</u> te <b>damos</b> ,              | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |
| <u>que</u> la <b>tomes</b> <u>en</u> tus <b>palmas</b> ;           | 7' |   |     | 3   |     | (5) |     |  |

552 W, C: «sus ganados e cabaña».

553 W, C: «Santo Antón guarde de mal».

554 W: «Señor, dale tu gracia».

555 W, C: «la tu gloria e tu amor», C: «la tu gloria e el tu amor».

556 W: «de aquella e aquél».

557 W: «ofreçémoslo por él».

|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|-----|--|
| a <u>quien</u> nos <u>dio</u> qué comamos                            | 7' |   | (2) |     | (4) |     |     |  |
| <u>da</u> Paraíso a sus <b>almas</b> .                               | 7' |   |     |     | 4   |     |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
| Christianos, de <u>Dios</u> amigos, 1720                             | 7' |   | 2   |     | (5) |     |     |  |
| a <b>estos</b> <b>çiegos</b> mendigos,                               | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |
| con <b>meajas</b> o con <b>bodigos</b> <sup>558</sup>                | 7' |   | 2   |     | (5) |     |     |  |
| queretnos [ <u>ya</u> ] <b>acorrer</b> <sup>559</sup> ,              | 7  |   | 2   |     | (4) |     |     |  |
| e queret por <u>Dios</u> fazer.                                      | 7  |   |     | 3   | (5) |     |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <u>Si</u> de <u>vós</u> non <u>lo</u> <b>avemos</b> , 1721           | 7' |   |     | (3) | (5) |     |     |  |
| <b>otro</b> algo non <b>tenemos</b>                                  | 7' | 1 |     | 3   | (5) |     |     |  |
| con <u>que</u> nos <b>desayunar</b> :                                | 7  |   | (2) |     | [4] |     |     |  |
| non <u>lo</u> <b>podemos</b> <b>ganar</b>                            | 7  |   | (2) |     | 4   |     |     |  |
| con <b>estos</b> <b>cuerpos</b> lazrados,                            | 7' |   | 2   |     | 4   |     |     |  |
| <b>ciegos</b> , <b>pobres</b> e <b>cuitados</b> .                    | 7' | 1 |     | 3   | (5) |     |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <b>Datnos</b> de <b>vuestra</b> <b>caridat</b> 1722                  | 8  | 1 |     |     | 4   |     | [6] |  |
| e <b>guárdevos</b> <u>la</u> <b>claridat</b> <sup>560</sup>          | 8  |   | 2   |     | (5) |     |     |  |
| de los <b>vuestros</b> <b>ojos</b> <u>Dios</u> ,                     | 7  |   |     | 3   |     | 5   |     |  |
| por <u>quien</u> lo fazedes <u>vós</u> ;                             | 7  |   | (2) |     |     | 5   |     |  |
| <b>gozo</b> e <b>plazer</b> veades                                   | 7' | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
| de los <b>fijos</b> que <b>mucho</b> <b>amades</b> <sup>561</sup> .  | 8' |   |     | 3   |     |     | 6   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <b>Nunca</b> veades <b>pesar</b> , 1723                              | 7  | 1 |     |     | 4   |     |     |  |
| <b>déxevoslos</b> <u>Dios</u> <b>criar</b>                           | 7  | 1 |     |     | (5) |     |     |  |
| e se[ <b>e</b> ]r <b>arçidïanos</b> <sup>562</sup> :                 | 7  |   |     | 3   |     | [5] |     |  |
| <b>sean</b> <b>ricos</b> e <b>sean</b> <b>sanos</b> <sup>563</sup> , | 8' | 1 |     | 3   |     |     | 6   |  |
| non les dé <u>Dios</u> <b>çeguedat</b> ,                             | 7  |   |     |     | (4) |     |     |  |
| <b>guárdelos</b> <u>de</u> <b>probedat</b> .                         | 7  | 1 |     |     | (4) |     |     |  |
|  |    |   |     |     |     |     |     |  |
| <b>Déles</b> <b>mucho</b> <u>pan</u> e <b>vino</b> 1724              | 7' | 1 |     | 3   |     | (5) |     |  |
| que <u>de</u> [n] al <b>pobre</b> <b>mesquino</b> ,                  | 7' |   | (2) |     | 4   |     |     |  |
| <b>déles</b> <b>algos</b> e <b>dineros</b>                           | 7' | 1 |     | 3   |     | (5) |     |  |
| que <u>de</u> [n] a <b>pobres</b> <b>romeros</b> ,                   | 7' |   | (2) |     | 4   |     |     |  |
| <b>déles</b> <b>paños</b> e <b>vestidos</b>                          | 7' | 1 |     | 3   |     | (5) |     |  |
| que <u>de</u> [n] a <b>çiegos</b> <b>tollidos</b> .                  | 7' |   | (2) |     | 4   |     |     |  |

558 W, C: «con meajas o bodigos».

559 W: «quered ya nos acorrer», C: «e queret ya nos acorrer».

560 W, C: «e guarde la claridat».

561 W, C: «de fijos que mucho amades».

562 C: «sean ricos, sean sanos».

563 W: «sean ricos sean sanos», C: «e sean arçidïanos».

|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
|--|----|---|-----|-----|-----|-----|---|--|
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| Las <b>vuestras</b> <b>fijas</b> <b>amadas</b> 1725                          | 7' |   | 2   |     | 4   |     |   |  |
| <b>véadeslas</b> <b>bien</b> <b>casadas</b>                                  | 6' | 1 |     |     | (5) |     |   |  |
| <b>con</b> <b>maridos</b> <b>cavalleros</b>                                  | 7' |   |     | 3   | [5] |     |   |  |
| e <b>con</b> <b>onrados</b> <b>pecheros</b> ,                                | 7' |   | (2) |     | 4   |     |   |  |
| <b>con</b> <b>mercadores</b> <b>cortes</b>                                   | 7' |   |     |     | 4   |     |   |  |
| e con <b>ricos</b> <b>burgueses</b> <sup>564</sup> .                         | 6' |   |     | 3   |     |     |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| Los <b>vuestros</b> <b>suegros</b> e <b>suegras</b> , 1726                   | 7' |   | 2   |     | 4   |     |   |  |
| <b>loa</b> <b>vuestros</b> <b>yernos</b> e <b>nueras</b> ,                   | 8' | 1 |     | 3   |     | 5   |   |  |
| los <b>bivos</b> e <b>los</b> <b>finados</b> ,                               | 7' |   | 2   |     | (4) |     |   |  |
| de Dios <b>sean</b> <b>perdonados</b> ;                                      | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| a <b>vós</b> <b>dé</b> <b>buen</b> <b>garlardón</b>                          | 7  |   | (2) |     | (4) |     |   |  |
| e de <b>los</b> <b>pecados</b> <b>perdón</b> <sup>565</sup> .                | 8  |   |     | (3) |     | 5   |   |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| El <b>ángel</b> <b>esta</b> <b>ofrenda</b> 1727                              | 7' |   | 2   |     | 4   |     |   |  |
| en <b>las</b> <b>sus</b> <b>manos</b> <b>la</b> <b>prenda</b> .              | 7' |   | (2) |     | 4   |     |   |  |
| <b>Señor</b> , <b>óy</b> a <b>pecadores</b>                                  | 7' |   | 2   |     |     | [5] |   |  |
| <b>por</b> <b>los</b> <b>nuestros</b> <b>bienfechores</b> ;                  | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| <b>Tú</b> <b>resçibe</b> <b>esta</b> <b>cançión</b>                          | 7  |   |     | 3   |     |     |   |  |
| e <b>oye</b> <b>esta</b> <b>nuestra</b> <b>oración</b> <sup>566</sup> ,      | 9  |   | 2   |     | 4   |     | 6 |  |
|  |    |   |     |     |     |     |   |  |
| que <b>nós</b> , <b>pobres</b> , <b>te</b> <b>rogamos</b> 1728               | 7' |   |     | 3   |     | (5) |   |  |
| <b>por</b> <b>quien</b> <b>nos</b> <b>dio</b> <b>qué</b> <b>comamos</b>      | 7' |   | (2) |     | (4) |     |   |  |
| <b>e</b> <b>por</b> <b>el</b> <b>que</b> <b>dar</b> <b>lo</b> <b>quiso</b> ; | 7' |   |     | (3) |     | (5) |   |  |
| <b>Dios</b> , [que] <b>por</b> <b>nós</b> <b>muerte</b> <b>priso</b> ,       | 8' |   |     |     |     | 5   |   |  |
| <b>vos</b> <b>dé</b> <b>santo</b> <b>Paraíso</b> .                           | 7' |   |     | 3   |     | [5] |   |  |
| <b>Amen</b>  |    |   |     |     |     |     |   |  |

564 W, C: «e con ricos burgaleses».

565 W, C: «e de pecados perdón».

566 W: «e oye nuestra oración».

#### Anexo 4 - Lista dos vilancetes utilizados nas pesquisas na LCSMDB

| Forma                | Vilancete <sup>567</sup>   | Observações |
|----------------------|--|-------------|
| <b>A   BBA</b>       | <ul style="list-style-type: none"> <li>MP4i-522 <i>Reyna e Madre de Dios</i>, f. 12v (monodia)</li> <li>MP4c-283 <i>Yo con vos, señora</i>, f. 13</li> </ul>   |             |
| <b>AA'   A'A'AA'</b> | <ul style="list-style-type: none"> <li>MP4c-279 <i>Tir'allá, que non quiero</i>, Alonso, f. 4v</li> <li>MP4g-499 <i>Entra Mayo y sale Abril</i>, f. 52</li> </ul>  |             |
| <b>AA'   A'AAA'</b>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>MP4f-360 <i>Lo que demanda el romero</i>, f. 246bisv</li> </ul>   |             |
| <b>AA'   BCBCAA'</b> | <ul style="list-style-type: none"> <li>MP4f-360 <i>Ha Pelayo, qué desmayo</i>, Aldomar, f. 58</li> </ul>   |             |
| <b>AB   AAAB</b>     | <ul style="list-style-type: none"> <li>MP4f-347 <i>No quiero ser monja, no</i>, f. 6</li> <li>MP4a-186 <i>Pedro, y bien te quiero</i>, Encina, f. 199</li> <li><i>Meus olhos van per lo mare</i>, f. 299</li> </ul>  |             |
| <b>AB   BBAB</b>     | <ul style="list-style-type: none"> <li>MP4c-281 <i>Gritos davan en aquella sierra</i>, Alonso, f. 10</li> <li>MP4b-265 <i>No se puede llamar fe</i>, Encina [atribuição], f. 34</li> <li>MP4f-348 <i>Mi mal por bien es tenido</i>, Badajoz, f. 38</li> <li>MP4c-285 <i>Minno amor, dexiste ay</i>, f. 44</li> <li><i>Aquí viene la flor, señoras</i>, f. 52</li> <li>MP4f-357 <i>Más quiero morir por veros</i>, Encina, f. 55</li> <li>MP4f-362 <i>Muchos van de amor heridos</i>, f. 59</li> <li>MP4a-86 <i>Los suspiros no sosiegan</i>, Encina, f. 100v-101</li> <li>MP4a-91 <i>Oy comamos y bebamos</i>, Encina, f. 105v-106</li> <li>MP4c-290 <i>Lo que queda es lo seguro</i>, Escobar, f. 129</li> <li>MP4a-134 <i>D'aquel fraire flaco y cetrino</i>, Lagarto, f. 147v-148</li> <li>MP4k-542 <i>Meu naranjedo no ten fruta</i>, f. 217</li> <li>MP4a-234 <i>No puedo apartarme</i>, f. 245v</li> <li>MP4f-488 <i>Por vos, mal me viene, niña</i>, f. 251</li> <li>MP4d-321 <i>Tan buen ganadico</i>, Encina, f. 280</li> <li><i>Llueve menudico</i>, f. 281</li> <li>MP4k-548 <i>Viejo malo en la mi cama</i>, Sedano, f. 301</li> </ul> |             |
| <b>AB   B'B'AB</b>   | <ul style="list-style-type: none"> <li><i>Niña, ergúideme los ojos</i>, f. 66 [mesmo texto que o MP4d-312 no f. 50, mas a música é diferente]</li> <li>MP4f-397 <i>Todos duermen corazón</i>, Baena, f. 105</li> </ul>   |             |
| <b>AB   CCAB</b>     | <ul style="list-style-type: none"> <li>MP4b-260 <i>Pánpano verde</i>, Torre, f. 8</li> <li>MP4c-282 <i>Tristesía, quien a mí vos dió</i>, Alonso, f. 12</li> <li>MP4c-284 <i>De monçón venía el moço</i>, f. 8</li> <li>MP4c-287 <i>Mano a mano los dos amores</i>, f. 46</li> <li>MP4f-352 <i>Partir, corazón, partir</i>, Encina, f. 47</li> </ul>   |             |

<sup>567</sup> Com a sigla atribuída por Dutton quando existe.

|                    |  |  |
|--------------------|--|--|
|                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>• MP4d-312 <i>Niña, ergúideme los ojos</i>, Peñalosa, f. 50v</li> <li>• <i>Cucú, cucú, cucucú, guarda no lo seas tú</i>, F[ernandes], f. 62v</li> <li>• <i>Tristeza, quien a mí os dió</i>, f. 68</li> <li>• MP4f-373 <i>Quién vos avía de llevar</i>, ff. 69v-70</li> <li>• MP4f-375 <i>O bendita sea la ora</i>, Gabriel, ff. 71v-72</li> <li>• MP4f-376 <i>Ved, comadres, qué dolencia</i>, Millán, f. 73</li> <li>• MP4f-379 <i>Que bien me lo veo</i>, Salcedo, f. 76</li> <li>• MP4f-383 <i>Que bien me lo veo</i>, f. 81</li> <li>• MP4f-387 <i>El amor que me bien quiere</i>, Ponce, f. 85</li> <li>• MP4a-97 <i>Partistesos, mis amores</i>, Encina, f. 111v</li> <li>• MP4a-111 <i>Desciende al valle, nina</i>, f. 125</li> <li>• MP4a-119 <i>Callen todas las galanas</i>, Lagarto, ff. 132v-133</li> <li>• MP4a-124 <i>No he ventura, mezquino yo</i>, ff. 137v-138</li> <li>• MP4a-138 <i>No fíe nadie en amor</i>, Torre, f. 150v</li> <li>• MP4a-183 <i>Norabuena vengas, Menga</i>, f. 197</li> <li>• MP4a-185 <i>Paguen mis ojos, pues vieron</i>, Encina, f. 198v</li> <li>• MP4f-467 <i>Si mi señora me olvida</i>, Aldomar, f. 209</li> <li>• MP4a-197 <i>Más vale trocar</i>, Encina, ff. 209v-210</li> <li>• MP4f-468 <i>No desmayes, corazón</i>, Mondéjar, f. 209v</li> <li>• MP4f-473 <i>De mi dicha no se spera</i>, Peñalosa, f. 220</li> <li>• MP4e-339 <i>No quiero que nadie sienta</i>, f. 225</li> <li>• MP4b-275 <i>Otro tal misacantano</i>, f. 253</li> <li>• <i>Al Señor crucificado</i>, ff. 262v-263</li> <li>• MP4f-492 <i>Todos van de amor heridos</i>, Milarte, f. 263</li> <li>• MP4a-251 <i>Arcángel San Miguel</i>, Baena, ff. 268v-269</li> <li>• MP4f-496 <i>Ya no quiero aver plaser</i>, Valera, ff. 286v-287</li> </ul> |  |
| <b>AB   CCDB</b>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Mi esperança</i>, ff. 263v-264</li> </ul>  |  |
| <b>AB   A'A'AB</b> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• MP4c-280 <i>Rodrigo Martines</i>, f. 8</li> <li>• MP4b-263 <i>Tres morillas m' enamoran</i>, f. 16</li> <li>• MP4b-264 <i>Tres moricas m' enamoran</i>, Fernandes, f. 16</li> <li>• MP4c-286 <i>Sol sol gi gi a b c</i>, Alonso, f. 45</li> <li>• MP4f-389 <i>Pensad ora'n al</i>, f. 87v</li> <li>• MP4f-390 <i>Mi ventura, el caballero</i>, Mena [f. 88]</li> <li>• MP4a-94 <i>Si abrá en este baldrés</i>, Encina, ff. 108v-109</li> <li>• MP4a-120 <i>La vida y la gloria</i>, f. 133v</li> <li>• MP4f-425 <i>Paséisme aor' allá, serrana</i>, Escobar, ff. 140v-141</li> <li>• <i>Paséisme aor' allá, serrana</i>, f. 141</li> <li>• MP4a-143 <i>Pues que ya nunca nos veis</i>, Encina, f. 195v</li> </ul>   |  |

|                      |   |  |
|----------------------|---|--|
|                      | <ul style="list-style-type: none"> <li>• MP4a-195 <i>Ay triste, que vengo</i>, Encina, ff. 207v-208</li> <li>• MP4f-469 <i>Si la noche es temerosa</i>, f. 210</li> <li>• MP4e-343 <i>No me le digáis mal, madre</i>, Alba, f. 259</li> <li>• MP4k-545 <i>Alla se me ponga el sol</i>, Ponce [f. 282]</li> </ul>  |  |
| <b>AB   CCCAB</b>    | <ul style="list-style-type: none"> <li>• MP4b-261 <i>Nuestro bien y gran consuelo</i>, f. 10</li> <li>• MP4b-262 <i>So ell enzina, enzina</i>, f. 13</li> <li>• MP4f-351 <i>Las mis penas, madre</i>, Escobar, f. 43</li> <li>• MP4f-363 <i>Cucu, cucu, cucucu</i>, Encina, f. 60</li> <li>• MP4a-95 <i>Vuestros amores é, señora</i>, Encina, ff. 109v-110</li> </ul>  |  |
| <b>AB   CDCDAB</b>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• MP4a-121 <i>De os servir toda mi vida</i>, ff. 134v-135</li> <li>• MP4a-125 <i>Buen amor, no me déis guerra</i>, f. 138v</li> <li>• MP4a-184 <i>El que rige y el regido</i>, Encina, ff. 197v-198</li> <li>• MP4a-188 <i>Nuevas te traigo</i>, Carillo, Encina, ff. 200v-201</li> <li>• MP4a-189 <i>Daca, bailemos</i>, Carillo, Encina, ff. 201v-202</li> <li>• MP4a-191 <i>Un'amiga tengo, hermano</i>, Encina, ff. 203v-204</li> <li>• MP4a-193 <i>Ya çerradas son las puertas</i>, Encina, ff. 205v-206</li> <li>• MP4f-471 <i>Mi vida nunca rreposa</i>, f. 214</li> <li>• MP4a-203 <i>Ya soi desposado</i>, Encina, ff. 215v-217</li> <li>• MP4a-205 <i>Hermitaño quiero ser</i>, Encina, ff. 218v-219</li> <li>• MP4c-30 <i>No quiero tener querer</i>, f. 252</li> <li>• <i>Pues amas, triste amador</i><sup>568</sup>, (atribuído a Encina), f. 252v</li> <li>• <i>Vos mayor, vos mejor</i>, Baena, ff. 260v-261</li> <li>• <i>Gloria se[a] al glorioso Rey</i>, f. 264v</li> <li>• MP4a-252 <i>Pues es muerto el Rey del çielo</i>, ff. 269v-270</li> <li>• MP4c-309 <i>Anagora se m'antoja</i>, ff. 287v-288</li> </ul> |  |
| <b>ABC   DEDEABC</b> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• MP4e-328 <i>Ora sus! Pues que ansí es</i>, Escobar, ff. 50v-51</li> <li>• MP4a-228 <i>Para verme con ventura</i><sup>569</sup>, f. 54</li> <li>• MP4f-359 <i>Es tan alta la ocasión</i>, f. 57</li> <li>• MP4f-370 <i>Yo creo que no os dió Dios</i>, Mena, f. 67</li> <li>• MP4f-378 <i>Pues vivo en perder la vida</i>, Peñalosa, f. 75</li> <li>• MP4f-388 <i>Que más bienaventurança</i>, Millán, f. 86</li> </ul>   |  |

568 Letra de Juan del Encina, 96JE-133, f. 93. Na edição musical de Lee e Jones este vilancete está no Apêndice musical, como uma atribuição a Encina, ver R. JONES & C. LEE, *Poesía Lírica y Cancionero Musical*, (v. n. 386), p. 367.

569 Existem três versões deste vilancete no MP4. A referida aqui é a versão anónima.



|  |  |  |
|--|--|--|
|  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• MP4e-330 <i>A los baños del amor</i>, f. 87</li> <li>• MP4d-314 <i>Qué desgraciada sagala</i>, Baena, f. 99</li> <li>• MP4a-85 <i>No tiene vado mis males</i>, Encina, ff. 99v-100</li> <li>• MP4g-502 <i>Ya murieran los plaseres</i>, Garcimuñoz, f. 102</li> <li>• MP4a-88 <i>Ninguno çierre las puertas</i>, Encina, ff. 102v-103</li> <li>• MP4a-89 <i>Contarte quiero mis males</i>, ff. 103v-104</li> <li>• MP4a-90 <i>Pues que no os doléis del mal</i>, ff. 104v-105</li> <li>• MP4a-228 <i>Para verme con ventura</i>, Ponçe, f. 106</li> <li>• MP4a-92 <i>Carillo, muy mal me va</i>, ff. 106v-107</li> <li>• MP4a-96 <i>Levanta Pascual, levanta</i>, Encina, f. 110v</li> <li>• MP4c-292 <i>Nuestr'ama</i>, Minguillo, Escobar, f. 134</li> <li>• MP4c-293 <i>Olládeme, gentil dona</i>, f. 139</li> <li>• MP4c-294 <i>Amigo Mingo Domingues</i>, f. 140</li> <li>• MP4f-427 <i>En las sierras donde vengo</i>, Aldomar, f. 146</li> <li>• MP4f-429 <i>Remedio para vevir</i>, Mondéjar, f. 148</li> <li>• MP4a-141 <i>Gasajado vienes</i>, Mingo, Milarte, ff. 153v-154</li> <li>• MP4a-142 <i>Mi muerte contra la vida</i>, f. 154v</li> <li>• MP4a-187 <i>Andad, pasiones, andad</i>, Lagarto, ff. 199v-200</li> <li>• MP4f-464 <i>Qué dolor más me doliera</i>, Peñalosa, f. 206</li> <li>• MP4a-200 <i>Quédate, Carillo, adiós</i>, Encina, ff. 212v-213</li> <li>• MP4f-472 <i>Alegraos, males esquivos</i>, Peñalosa, f. 214v</li> <li>• MP4a-202 <i>Desidme, pues sospirastes</i>, Encina, ff. 214v-215</li> <li>• MP4a-204 <i>Antonilla es desposada</i>, Encina, ff. 217v-218</li> <li>• MP4a-206 <i>Razón, que fuerça</i>, Encina, ff. 219v-220</li> <li>• MP4a-207 <i>Ya no spero qu'en mi vida</i>, Encina, ff. 220v-221</li> <li>• MP4a-209 <i>Remediá, señora mía</i>, f. 222v</li> <li>• MP4a-213 <i>Unos ojos morenicos</i>, f. 225v</li> <li>• MP4a-226 <i>Aquel cavallero, madre</i>, f. 227v</li> <li>• MP4c-300 <i>Pásame por Dios, varquero</i>, Escobar, f. 232</li> <li>• MP4f-478 <i>Señora, después que os vi</i>, Millán, f. 233</li> <li>• MP4a-223 <i>Pues que vuestro desamor</i>, f. 235v</li> <li>• MP4f-481 <i>No tenéis la culpa vos</i>, Mondéjar, f. 238</li> <li>• MP4a-227 <i>Alza la voz, pregonero</i>, ff. 239v-240</li> <li>• <i>Si dolor sufro secreto</i>, Millán, f. 247v</li> <li>• MP4b-271 <i>O qué ama tan garrida</i>, Toro, f. 249</li> </ul> |  |
|--|--|--|

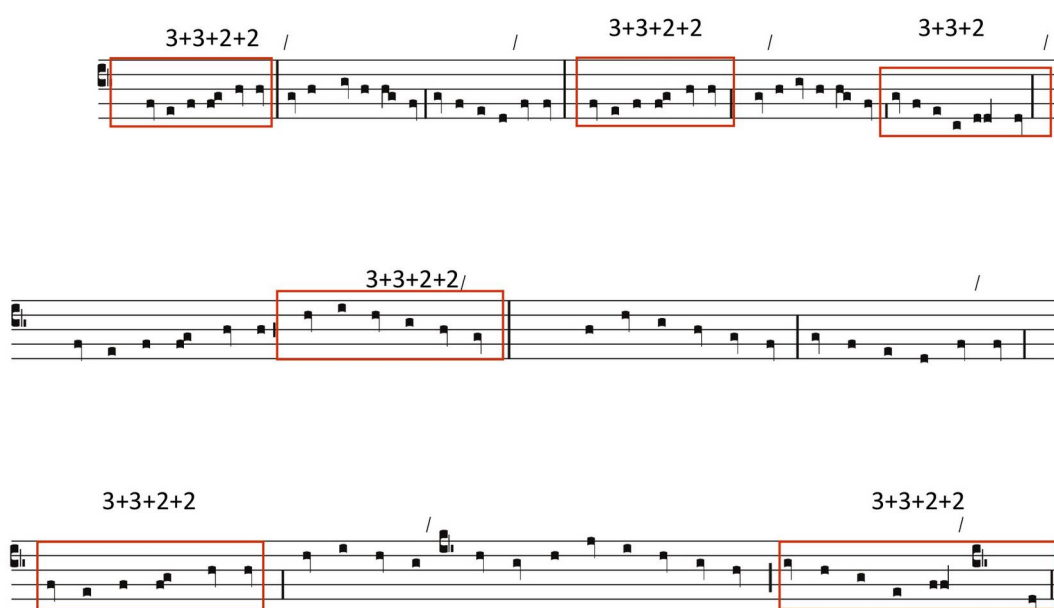
|                 |   |                            |
|-----------------|---|----------------------------|
|                 | <ul style="list-style-type: none"> <li>• MP4b-274 <i>Coraçón triste, sofrid</i>, Escobar, f. 251</li> <li>• <i>El día que vy a Pascuala</i>, Escobar, f. 254v</li> <li>• <i>Otro bien si a vos no tengo</i>, f. 258v</li> <li>• <i>El que tal señora tiene</i>, Encina, f. 261v</li> <li>• MP4g-510 <i>Ave, Virgo, gratia plena</i>, f. 264</li> <li>• MP4f-487 <i>Oyan todos mi tormento</i>, Mena, f. 264</li> <li>• MP4g-511 <i>O triste, qu'estoy penado</i>, Ponce, f. 266</li> <li>• MP4a-250 <i>Ya no quiero tener fe</i>, Encina, ff. 267v-268</li> <li>• MP4a-249 <i>A quién devo yo llamar</i>, Encina, ff. 266v-267</li> <li>• MP4g-512 <i>Estas noches atan largas</i>, f. 269</li> <li>• MP4a-256 <i>Dí, por qué mueres en cruz</i>, f. 273v</li> <li>• MP4a-257 <i>Entre todos los naçidos</i>, f. 274v</li> <li>• MP4d-324 <i>Ya no tenéis mal que darme</i>, f. 282v</li> <li>• MP4k-546 <i>Temeroso de sufrir</i>, Millán, f. 293</li> </ul>   |                            |
| ABC   BCBCABC   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• MP4c-310 <i>Dios te salve, Cruz preçiosa</i>, ff. 283v-284</li> <li>• MP4d-327 <i>Todos los bienes del mundo</i>, Encina, ff. 286v-287</li> </ul>  | Variante do rondel andaluz |
| ABC   ACACABC   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• MP4a-194 <i>A dónde tienes las mientes</i>, ff. 206v-207</li> <li>• MP4a-255 <i>Ay, Santa María</i>, Troya, f. 272v</li> </ul>   |                            |
| ABCD   AEAEABCD | <ul style="list-style-type: none"> <li>• MP4a-196 <i>Y has jura, Menga</i>, ff. 208v-209</li> </ul>   |                            |
| ABCD   EFEFABCD | <ul style="list-style-type: none"> <li>• MP4a-4 <i>Dama, mi grande querer</i>, Móxica, ff. 5v-6</li> <li>• <i>Mi querer tanto vos quiere</i>, Enrique, ff. 19v-20</li> <li>• MP4a-15 <i>Pues que jamás olvidaros</i>, Encina, ff. 20v-21</li> <li>• MP4a-16 <i>Por las gracias que téneis</i>, Madrid, ff. 21v-22</li> <li>• MP4a-17 <i>Damos gracias a ti, Dios</i>, Torre, ff. 22v-23</li> <li>• MP4a-19 <i>Amor que con gran porfía</i>, ff. 24v-25</li> <li>• MP4a-20 <i>En el servicio de vos</i>, ff. 25v-26</li> <li>• MP4a-25 <i>Al dolor de mi cuidado</i>, Gijón, ff. 29v-30</li> <li>• MP4a-26 <i>Ruego a Dios que amando mueras</i>, Gijón, ff. 30v-31</li> <li>• MP4a-28 <i>Peligroso pensamiento</i>, Torre, ff. 32v-33</li> <li>• MP4a-29 <i>Mortal tristura me dieron</i>, Encina, ff. 33v-34</li> <li>• MP4a-37 <i>Malos adalides fueron</i>, Badajoz, ff. 41v-42</li> <li>• MP4a-38 <i>Plega a Dios que alguno quieras</i>, ff. 42v-43</li> <li>• MP4e-331 <i>Alza la voz, pregonero</i>, f. 88</li> <li>• MP4f-420 <i>Alegria, Alegria</i>, Ponçe, f. 133</li> <li>• MP4g-506 <i>La bella malmaridada</i>, Mena, f. 136</li> <li>• MP4a-221 <i>Gentilombre enamorado</i>, f. 233v</li> <li>• MP4c-307 <i>Adorámoste, Señor</i>, Torre, f. 275</li> <li>• MP4h-521 <i>Françia, cuenta tu ganança</i>, Ponce, ff.</li> </ul> |                            |

|                              |   |  |
|------------------------------|---|--|
|                              | 289v-290 <ul style="list-style-type: none"> <li>• MP4c-311 <i>Adorámoste, Señor Dios</i>, Torre, ff. 289v-290</li> <li>• MP4k-549 <i>Al dolor que siento extraño</i>, Millán, f. 303</li> </ul> |  |
| <b>ABCD  <br/>EFGHABCD</b>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• MP4a-23 <i>Gentil dama, non se gana</i>, Cornago, ff. 27v-28</li> </ul>  |  |
| <b>ABCDE  <br/>FGFGABCDE</b> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• MP4a-41 <i>Quien vevir libre desea</i>, ff. 45v-46</li> <li>• MP4a-58 <i>Muy crueles voses dan</i>, ff. 63v-64</li> </ul>                              |  |

## Anexo 5 - Exemplos de CSM com o padrão 3+3+2

Exemplo 37 - CSM 9 (T)<sup>570</sup>.

### IX (T)

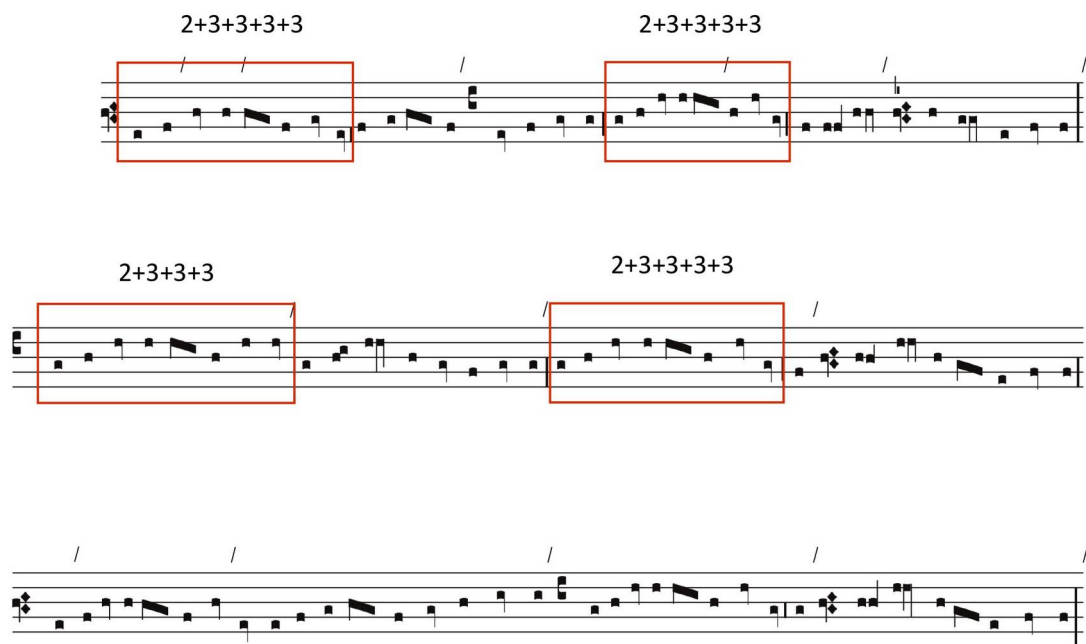


O padrão rítmico da cantiga aparenta ser ternário, contudo existem alguns indícios que seja 3+3+2+2; existem pontos que coincidem entre E/To e entre T/To. Neste exemplo todas as frases são compatíveis com o padrão pesquisado, excepto a 1ª frase da estrofe, ficando por esclarecer se o *tractus* é um *punctum divisiones* ou uma pausa de breve.

570 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. II - Códice rico, p. 13. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].

Exemplo 38 - CSM 213<sup>571</sup>.

## CCXIII (E)



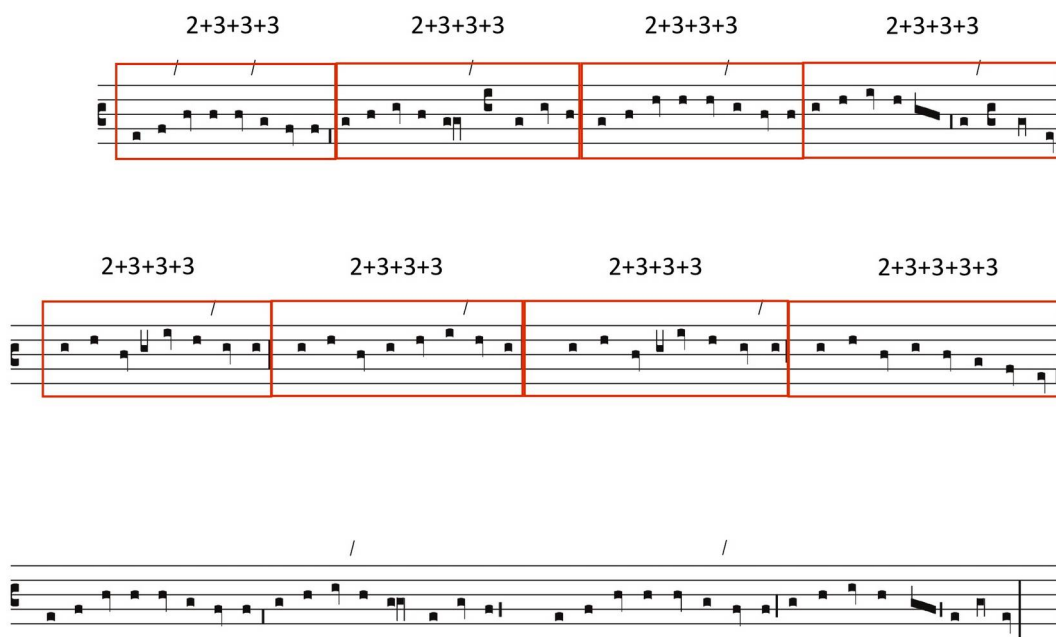
O padrão destacado pode ser  $2+3+3+3+3$ , mas existem diversas possibilidades de interpretação rítmica.

---

571 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 236. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].

Exemplo 39 - CSM 221<sup>572</sup>.

## CCXXI (E)

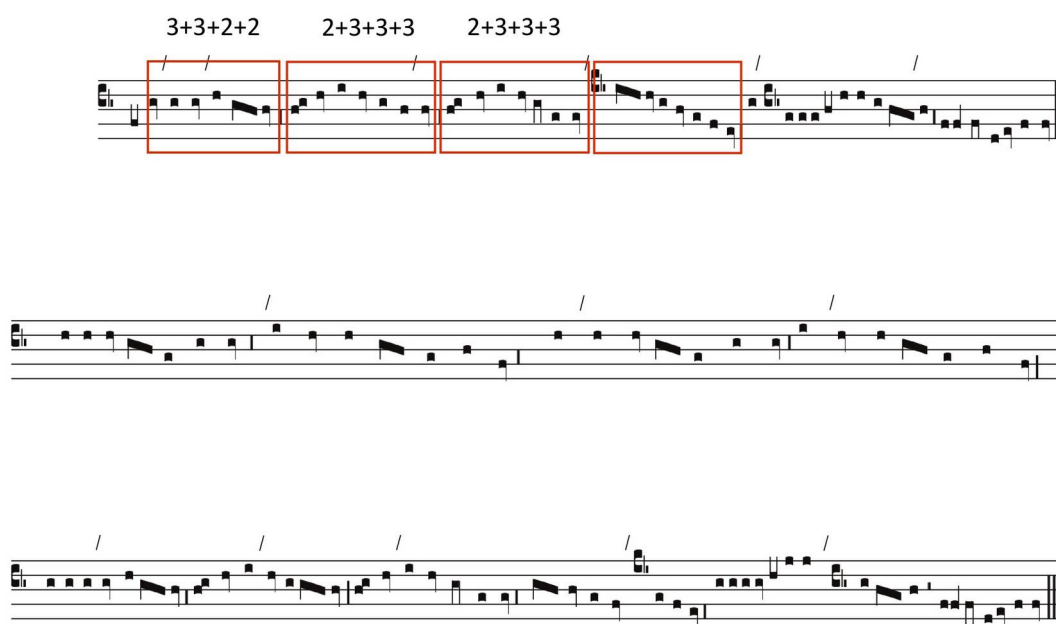


O padrão rítmico destacado pode ser interpretado como 2+3+3+3, mas determinando a existência de anacruse, sendo que a frase no final do refrão e no final da estrofe (*mudanza*) pode ser interpretada como 2+3+3+2+2.

572 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 244. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].

Exemplo 40 - CSM 57 (E)<sup>573</sup>.

## LVII (E)



Neste exemplo o padrão pode ser interpretado como 3+3+2+2 considerando a existência de uma anacruse, nas primeiras frases do refrão, mas restando algumas dúvidas relativamente à sua interpretação rítmica.

573 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 75. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].

Exemplo 41 - CSM 238<sup>574</sup>.

## CCXXXVIII (E)



Neste exemplo tanto na estrofe como no refrão surge o padrão 3+3+2+2. Na estrofe consideramos ser plausível esta interpretação rítmica se lermos o traço vertical como a pausa do *punctum* seguinte (3+3+3+2+2). Na 1ª frase do refrão não é impossível esta interpretação embora problemática. Na segunda frase do refrão esta interpretação do padrão pesquisado parece ser igualmente plausível.

574 M. FERREIRA, *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*, (v. n. 86), vol. III - Códice dos músicos, p. 261. <<http://cesem.fcsh.unl.pt/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>> [acedido a 16/11/2018].



## Anexo 6 - Exemplos de vilancetes com o 1º e 2º modo rítmico e com o 3º e 4º compacto

Os padrões rítmicos que correspondem aos critérios da pesquisa estão assinalados a vermelho nas figuras seguintes.

Figura 25 - MP4b-262 *So ell enzina, enzina*, f. 13<sup>575</sup>.

**20. So ell enzina, enzina**

Anónimo  
*Fin*

f. 13

So ell en - zi - na en - zi - na,  
Fuí sin com - pa - ñi - a So ell en - zi - na.

1ª Contra So ell enzina

Tenor So ell enzina

2ªª Contra So ell enzina

D. C.

|   |   |   |
|---|---|---|
| Yo me i - ba, mi ma-dre,<br>A la ro - me - ri - a;<br>Por ir más de - vo - ta | Por ir más devota<br>Fuy sin compañía;<br>Tomé otro camino<br>Dexé el que tenía<br>[So ell enzina.] | A la media noche<br>Recordé, mezquina;<br>Halléme en los braços<br>Del que más quería<br>[So ell enzina.] |
| Yo me iba, mi madre   | Halléme perdida<br>En una montiña,<br>Echéme a dormir<br>Al pie dell enzina<br>[So ell enzina.]     | Pesóme, cuytada,<br>De que amanecía,<br>Porque yo goçaba<br>Del que más quería<br>[So ell enzina.]        |
| Yo me iba, mi madre   |   |   |
| Yo me iba, mi madre   | Muy bendita sia<br>La tal romería<br>[So ell enzina.]   |   |

575 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 1), (v. n. 40), p. 23.

Figura 26 - *Aquí viene la flor, señoras*, f. 52<sup>576</sup>.

**75. Aquí viene la flor, señoras** *Anónimo*

f. 52

A-quí vie-ne la flor, se-ño-ras, A-quí vie-ne la flor.

[1. Contra]

[Tenor]

[2. Contra]

ne la flor. 1)

10 2)

15 D. C.

576 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 1), (v. n. 40), p. 103.

Figura 27 – MP4f-360 *Ha Pelayo que desmayo*, Aldomar, f. 58<sup>577</sup>.

## 89. ¡Ha, Pelayo, qué desmayo!

*Aldomar*

f. 58

¡Ha, Pe la yo, qué des ma yo.  
Y pe na ras y mu rie ras.

De qué,  
Tal es,

*Fin*  
10

-D'u na za ga la que vi. ¡O, Pe la yo  
Her ma no Pe la yo, si. No bas ta ra

8 di? -D'u na sa ga la que vi. ¡O, Pe la yo,  
di? Her ma no Pe la yo, si. No bas ta ra

-D'u na sa ga la que vi. ¡O, Pe la yo,  
Her ma no Pe la yo, si. No bas ta ra

15 *D. C.*

si la vie ras! Tan ta es su her mo su ra,  
tu cor du ra, Que lue go no te ven cie ras.

8 si la vie ras! Tan ta es su her mo su ra,  
tu cor du ra, Que lue go no te ven cie ras.

si la vie ras! Tan ta es su her mo su ra,

577 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 1), (v. n. 40), p. 114.



Figura 28 - MP4a-89 *Contarte quiero mais males*, ff. 103v-104<sup>578</sup>.

**169. Contarte quiero mis males**

Anónimo

f. 103v-104

**System 1 (Measures 1-5):**

Soprano: Con - tar - te quie - ro mis ma - les, Pas - tor -  
Si des - cu - bro mi cui - da - do, Te - mo

Tenor: Con - tar - te quie - ro mis ma - les, Pas - tor -  
Si des - cu - bro mi cui - da - do, Te - mo

Contra: Con - tar - te quiero mis ma - les, Pas - tor -  
Si des - cu - bro mi cui - da - do, Te - mo

**System 2 (Measures 6-10):**

Soprano: ci - llo, en bue - na fe; Di - me tú lo  
que me per - de - ré:

Tenor: ci - llo, en bue - na fe; Di - me  
que me per - de - ré:

Contra: ci - llo, en bue - na fe; Di - me  
que me per - de - ré:

**System 3 (Measures 11-15):**

Soprano: que ha - ré. Que pues e - res  
Sá - be - te qu'es -

Tenor: tú lo que ha - ré. Que pues e - res  
Sá - be - te qu'es -

Contra: tú lo que ha - ré. Que pues e - res  
Sá - be - te qu'es -

**System 4 (Measures 16-20):**

Soprano: a - vi sa - do Ye - res sa - gal en - ten - di - do,  
toy he - ri - do D'un do - lor e - na - mo - ra - do;

Tenor: a - vi sa - do Ye - res sa - gal en - ten - di - do,  
toy he - ri - do D'un do - lor e - na - mo - ra - do;

Contra: a - vi sa - do Ye - res sa - gal en - ten - di - do,  
toy he - ri - do D'un do - lor e - na - mo - ra - do;

1) D. C.

578 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 1), (v. n. 40), pp. 199-200.

Figura 29 - MP4a-95 *Vuestros amores é, señora*, Encina, f. 109v-110<sup>579</sup>.

**181. Vuestros amores é, señora**  
*J. del Ensina*

f. 109v-110

Vues-tros a-mo-res é, se- ño-ra, Vues-tros  
Que no consien-ten au - sen-cia.

1. Contra Vuestros amores é, señora

Tenor Vuestros amores é, señora  
Que no consienten

2<sup>da</sup> Contra Vuestros amores é, señora  
Que no consienten

a - mo-res é. Des-del dí - a que mi - ra - ron  
Mis o - jos vues-tra pre - sen - cia,  
De tal for - ma se mu - da - ron,

Des-del día que mi

Desdel día  
Mis ojos  
De tal for

Desdel día

579 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 1), (v. n. 40), p. 210.

Figura 30 - MP4c-292 *Nuestr'ama, Minguillo*, Escobar, f. 134<sup>580</sup>.

**229. Nuestr'ama, Minguillo**

*Escobar*

f. 134

Nues - tra - ma, Min - gui - llo, Quie - re  
A - gui - ja pri - me - ro, Que o -

Tenor 8 Nuestr'ama, Minguillo

Contra Nuestr'ama, Mingui

a Min - gui - lla Ca - sar en la vi - lla.  
tro a la vi - lla, Sy quie - res pe - di - lla.

4

De - xa, rro - pe - ro, La tien - da y el ha - to;  
No to - mes ca - po - te, Nia - guar - des tem - pe - ro;

8 Dexe, rropero  
No tomes

Dexe, rropero

15 D. C.

580 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), pp. 3-4.



Figura 31 - MP4c-294 Amigo Mingo Domingues, f. 140<sup>581</sup>.

**242. Amigo Mingo Domingues** Anónimo

f. 140

**Measures 5-10:**

Soprano: A - mi - go Min-go Do - min - gues,  
Que an - das tan des - ma - y - do,

Tenor: Amigo Mingo  
Que andas

Contrabass: Amigo Mingo

**Measures 10-15:**

Soprano: Es - pan - ta - do es - tó de ver - te  
Que con - pa - sión es de ver - te

Contrabass: mo te vas a la muer - te.

**Measures 15-20:**

Soprano: Vé - o se -  
No se -

Contrabass: Véote  
No se

**Measures 20-25:**

Soprano: te des - co - lo - ri - do  
si lo ha - se a - mor,

Contrabass: Per - di - da to - da co - lor;  
O el rre - ba - ño c'as, per - di - do;

**Measures 25-30:**

Soprano: Véote  
No se

Contrabass: Véote  
Que andas (sic!)

**Measures 30-35:**

Soprano: te des - co - lo - ri - do  
si lo ha - se a - mor,

Contrabass: Per - di - da to - da co - lor;  
O el rre - ba - ño c'as, per - di - do;

**Measures 35-40:**

Soprano: Véote  
No se

Contrabass: Véote  
Que andas (sic!)

581 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), pp. 15-16.

Figura 32 - MP4a-188E *Nuevas te trago, carillo*, Encina, f. 200v-201<sup>582</sup>.

**281. Nuevas te traigo, Carillo**

*J. dell Enzina*

f. 200<sup>v</sup>-201

1. Contra

Tenor

2.ª Contra

Nuevas te traigo  
E gran cordojo

Nuevas te traigo  
E gran cordojo

Nuevas te traigo  
E gran cordojo

10 *Fin*

Di-me-las a-go-ra, Pas-cual. Sá-be-te que Bar-to-di-do-  
Por q'è-res tan buen sa-gual. Se des-po-só

Sábete  
Se despo

Sábete que  
Se desposó

Sábete  
Se despo

15

li-lla, La hi-ja de Ma-ri-Min-go,  
min-go Con un sa-gual de la vi-lla.

*D. G.*

582 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), pp. 51-52.



Figura 33 - MP4a-191 *Un'amiga tengo, hermano*, Encina, f. 203v-204v<sup>583</sup>.

**285. Un' amiga tengo, hermano**

f. 203<sup>v</sup> - 204<sup>v</sup> J. dell Enzina

*(sic)*

Tenor

Contra

Un' a - mi - ga ten-go, her - ma - no, Ga - la -  
No pue - de ser en - tre mil O - tra

Un' amiga tengo  
No puede ser

Un' amiga tengo  
No puede ser

na i de gran va - li - a. ¡Jur' a diez! más es la  
de más ga - la - ni - a.

*Fin.*

mi - a.

Jú - ro - te por a San Gil  
A - ho - tas que no di - xe - ses

Júrote por a San Gil  
Ahotas que no

Júrote por a San Gil  
Ahotas que no dixeses

Que si tú la co - no - cie - ses,  
A ver o - tra más gen - til.

Hufano muestras que stás;  
Sábeta, i no te alboroçes,  
Que si la mia tu conoçes,  
Yo cuido que t'asmarás.  
Otea, mira y verás,  
Qu'en beldad i lloçania  
¡Jur'a diez! más es la mia.

583 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 54.

Figura 34 - MP4a-194 *Adonde tienes las mientes*, ff. 206v-207<sup>584</sup>.

**291. A dónde tienes las mientes** *Anónimo*

f. 206<sup>v</sup>-207

**Soprano:** ¿A dón - de tie - nes las mien - tes, Pas - tor - ci - llo  
No re - po - so no - chey di - a, Yen to - doeste

**Tenor:** des - cui - da - do, Que se te pier - de el ga - na - do? No te  
des - po - bla - do No pue - do ca - ber, cui - ta - do. C'a - mo -

**Contra:** pas - mes, Juan Co - lla - do, De la des - cui - dan - ça mi - a,  
ri - o m'a rro - ba - do To - do el se - so 1) que te - ni - a.

584 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 59.

Figura 35 - MP4a-205 *Hermitano quiero ser*, Encina, f. 218v-219<sup>585</sup>.

77

**313. Hermitano quiero ser** *J. dell Enzina*  
*Fin*

f. 218<sup>v</sup>-219.

1. Contra  
Tenor  
2.ª Contra

Hermitano quiero ser  
No mudaré mi

Hermitano quiero ser  
Porqu'en el (*sic!*)

Hermitano quiero ser  
No mudaré mi

Por pro-var nue-va ma-ne-ra, Mudar quiero mi ves-tir,  
Porqu'en el tra-je de fue-ra Desco-noscan mi ve-bir;

Por pro-var  
Porque en el

Por pro-  
Porqu'en el (*sic*)

Por pro-var

10 15 D. C.

585 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 77.



Figura 36 - MP4c-300 *Pásame por Dios, varquero*, Escobar, f. 232<sup>586</sup>.

99

**337. Pásame por Dios, varquero** Escobar

f. 232

**System 1 (Red Box):**

S: Pá - sa - me por Dios, var - que - ro,  
 T: No quie - ras mi per - di - ción,  
 C: Pá - sa - me por Dios, var - que - ro,  
 C: No quie - ras mi per - di - ción,

**System 2:**

S: D'a - que - sa par - te del con - rri - o, Dué - le -  
 T: Pues en tu bon - dad con - fi - o,  
 C: D'a - que - sa par - te del con - rri - o, Dué - le -  
 C: Pues en tu bon - dad con - fi - o,

**System 3:**

S: te del do - lor mi - o. Fin  
 T: le del do - lor mi - o. 15  
 C: te del do - lor mi - o. Que si po - nes  
 C: No po - drás des -

**System 4:**

S: di - la - ción En ve - nir a so - cor - rer - me,  
 T: pues va - llerme, Se - gún mi gra - ve pa - sión.  
 C: di - la - ción En ve - nir a so - cor - rer - me,  
 C: pues va - llerme, Se - gún mi gra - ve pa - sión. D. C.

586 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 99.

Figura 37 - MP4f-488 *Por vos, mal me viene, niña*, f. 251<sup>587</sup>.

**376. Por vos, mal me viene, niña** *Anónimo*

f. 251

Por vos, mal me viene, Niña, y a ten-  
Prendió m'el me ri no.

T[enor]  
Por vos mal me viene  
Prendió m'el

C[ontra]  
Por vos mal me viene  
Prendió m'el

ded me.

Fin 10 D. C.

Por vos, ni ña vir go,  
Por vos, ni ña vir go,

587 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 135.

Figura 38 - *Pues amas, triste amador*<sup>588</sup>, [Encina], f. 252v<sup>589</sup>.

**379. Pues amas, triste amador** Anónimo

f. 252v

Pues a - mas, tris - te a - ma - dor, Di - me qué co -  
 Fa - vor que más fa - vo - re - ce Al me - nos me -

8 Pues amas, triste amador  
 Favor que más favoreçe

Pues amas, triste amador  
 Favor que más favoreçe

*Fin* 10 15

saes a - mor. Es a - mor un mal que ma - ta A quien más  
 res - ce - dor. Mal que mu - cho más mal - tra - ta Al que me -

Es amor,  
 Mal que mu

Es amor un mal  
 Mal que mucho más

*D.C.*

le o - be - de - ce, Es amor una afición Es amor un tal poder  
 nos mal me - re - ce, De deseo deseoso, Que fuerça la voluntad;  
 Donde falta la rrasón Adonde pone querer  
 Al tiempo mas peligroso; Quita luego libertad;  
 Es un deleite engañoso Es más firme su amistad  
 Guarneçido de dolor.<sup>2)</sup> Quando finge desamor.

588 Este vilancete não está identificado no índice de Dutton como pertencente ao MP4, embora esteja identificado como parte do corpus de Encina no 96JE (f. 93).

589 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 137.



Figura 39 - MP4k-545 *Alla se me ponga el sol*, Ponce, f. 282<sup>590</sup>.

**431. Allá se me ponga el sol**

*Ponce*

f. 282

1. [Soprano]  
T[enor]  
[2.º Contralto]  
[2.º Contrabajo]

A - llá se me pon - ga el sol Don - de tengo el a -  
An - tes que me mu - rie - se Con - es - te do -

A - llá se me  
A - llá se me

*Fin* *D.C.*

mor.  
lor.

A llá se me pu - sie - se  
Do mis a - mo - res vie - se,

Allá se me avallase  
Do mi amor topase,  
Antes que me finase  
Con este rrencor.

590 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 181.

Anexo 7 - Exemplos de vilancetes com o padrão L-B-B-L, com prefixo/sufixo do 1º (L-B) ou 2º modo (B-L)

Figura 40 - MP4c 292 *Nuestrama minguillo*, f 134: L B B L (L B L)<sup>591</sup>.

**229. Nuestr'ama, Minguillo** *Escobar*

f. 134

Nues - tra - ma, Min - gui - llo, Quie - re  
A - gui - ja pri - me - ro Que o -

Tenor 8 Nuestr'ama, Minguillo

Contra Nuestr'ama, Mingui

10 *Fin*

a Min - gui - lla Ca - sar en la vi - lla.  
tro a la vi - lla, Sy quie - res pe - di - lla.

8 2)

15 *D. C.*

De - xa, rro - pe - ro. La tien - da y el ha - to;  
No to - mes ca - po - te, Nia - guar - des tem - pe - ro;

8 Dexa, rropero  
No tomes

Dexa. rropero

591 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), pp. 3-4.



Figura 41 - MP4c 293 *Ollademe gentil dona*, f 139: L B B L (B L L)<sup>592</sup>.

**239. Olládeme, gentil dona** *Anónimo*

f. 139

1. Contratenor  
Tenor  
2.<sup>us</sup> Contra

O - llá - de - me, gen - til do - na Y va -  
O - llá - de - me, sin des - dén,  
Olládeme  
Olládeme  
Olládeme, gentil  
Olládeme  
Olláde  
Olláde

ley por vo - sa fey, Que so de ca - sa du Rrey.

De me - ni - no so cri - a - do No pa - ço más que nin - guén;  
Bo fi - dal - go a - pro - va - do Da vi - lla de San - ta - rén.

De menino  
Bo fidalgo  
De menino  
Bo fidalgo  
De menino

Fin

592 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), pp. 12-13.

Figura 42 - MP4a 133 *Perdí la mi rrueca*, f. 146v-147: L B B L (L B/L)<sup>593</sup>.

**253. Perdí la mi rrueca** *Anónimo*

f. 146<sup>v</sup>-147

**System 1 (Measures 1-5):**

Soprano: Per - di la mi rrue - ca, No ha - llo el

Tenor: Per - di la mi rrue - ca, Yel hu - so non

Contra: Per - di la mi rrue - ca, Yel hu - so non

**System 2 (Measures 10-15):**

Soprano: hu - so. Si vis - tes allá [E]l tor - te - ro an - dar? Per - di la mi

Tenor: fa - llo. Si vis - tes acá [E]l tor - te - ro an - dar? Per - di la mi

Contra: fa - llo. Si bis - tes acá [E]l tor - te - ro an - dar? Per - di la mi

**System 3 (Measures 15-20):**

Soprano: rrue - ca Lle - na de li - no, Ha - llé u - na bo - ta

Tenor: rrue - ca Lle - na de li - no, Fa - lla - va u - na bo - ta

Contra: rrue - ca Lle - na de li - no, Fa - lla - rau - na bo - ta

**System 4 (Measures 20-25):**

Soprano: Lle - na de vi - no. Si vis - tes allá [E]l tor - te - ro an - dar?

Tenor: Lle - na de vi - no. Si vis - tes acá [E]l tor - te - ro an - dar?

Contra: Lle - na de vi - no. Si vis - tes acá [E]l tor - te - ro an - dar?

D. C.

593 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 28.

Figura 43 - MP4a 199 *Ya no quiero ser vaquero*, Encina, ff. 211v-212: L B B L (L B L)<sup>594</sup>.

**302. Ya no quiero ser vaquero<sup>1)</sup>** *J. dell Enzina*

f. 111<sup>v</sup>-112

Ya no quie - ro ser va - que - ro  
Pues m'a - co - sa de su ca - ma

Tenor  
8 Ya no quiero ser vaquero  
Pues m'acosa

Contra  
Ya no quiero ser vaquero  
Pues m'acosa

Ni pas - tor, Ni quie - ro te -  
Sin fa - vor,

ner a - mor. Bien pen sé yo que nues -  
Mas quan - to yo más la ha -

Bien pensé yo  
Mas quanto yo

Bien pensé yo  
Mas quanto yo

tr'a - ma M'a - cu - die - ra con buen pa - go;  
la - go Más e - lla se m'en ca - ra - ma.

*D. C.*

594 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 68.



Figura 44 - MP4a 203 *Ya soi desposado*, ff. 215v-217: L B B L (L B L B B L)<sup>595</sup>.

74

**309. Ya soi desposado** *J. dell Enzina*

f. 215<sup>v</sup>-217

Tenor

Contra

Ya soi desposado  
Con la que me

Ya soi des\_po - sa - do, Nues - tra\_mo, Ya soi des\_po -  
Con la que me pe - na,

sa-do. Di-me, di-me, Mingo, De tu buen'es - tre - na, -Qu'es lo que te an dado  
Mie fe a, yer do - mingo, Dios en ora - bue - na! Con tu desposada?-  
Dime, dime -Harto de ganado,  
Mie fe ayer I casa alhajada,  
Dime, dime I moça chapada.  
Mie fe Nuestramo,  
Ya soi desposado.-

Fin

D. C.

595 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 74.

Figura 45 - MP4a 205 *Hermitaño quiero ser*, Encina, f. 218v-219: (L B) L B B L B B<sup>596</sup>.

77

**313. Hermitaño quiero ser** *J. dell Enzina* *Fin*

f. 218<sup>v</sup> - 219.

Hermi-ta-ño quie-ro ser Por ver, Hermi-ta-ño quiero ser.  
No mu-da-ré mi que-rer,

1. Contra Hermitaño quiero ser  
No mudaré mi

Tenor Hermitaño quiero ser  
Porqu'en el (*sic!*)

2.<sup>us</sup> Contra Hermitaño quiero ser  
No mudaré mi

10 15 *D. C.*

Por pro-var nue-va ma-ne-ra, Mudar quiero mi ves-tir,  
Porqu'en el tra-je de fue-ra Desco-noscan mi ve-bir;

Por provar  
Porque en el

Por pro  
Porqu'en el (*sic*)

Por provar

596 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 77.

Figura 46 - MP4f 480 *Domingo que nuevas ay*, Gabriel, f. 237: L B B L (L B L)<sup>597</sup>.

109  
Gabriel

**347. Domingo, ¿qué nuevas ay?**

f. 237

Do-min-go, ¿qué nue-vas ay? Mi fe, Juan, ta-les las  
Do tu ven-tu-ra no al-can-ça, No pon-gas tu pen-sa

[Tenor]  
Domingo  
Do tu ventura

[Contra]  
Domingo

10 *Fin* 15

sien-to, Que de ma-las no las cuen-to. ¿Qué nuevas, qué  
mien to, Si-no por muer-to te cuen-to. Pues la cau-sa

20 *D.C.*

confian-ça Es-pe-ra de tu mal,  
d'e-lla es tal Que va fue-ra de spe-ran-ça?

597 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 109.

Figura 47 - MP4b 272 *Al çedaz çedaz*, A. de Toro, f. 249v: B B L (L B L)<sup>598</sup>.

**371. Al çedás, çedás** A. de Toro

f. 249<sup>v</sup>

1. Contra *¡Al - ce - dás, ce - dás!*

Tenor *¡Al - ce - daz, ce - daz!*

2.ª Contra *¡Al - ce - daz, ce - daz!*

132

Si que - réis com - prar ce - da - sos De la tie - rra de Gor -

Qu'es de [lan] bu - na he - chu - ra Que de ca - da çer - ne -

Si queréis  
Qu'es de buena

Si queréis  
Qu'es de buena

Si queréis  
Qu'es de buena

Se - ño - ra, ¡ce - dás, ce - dás! Se

mis - dara Vos a - bréis muy gran so - laz. Ya

15

Fin

Se - ño - ra, mi - rad que mue - ro,

que - ro vender ce - da - ços

20

Mue - ro por vuestros,

Por - ser vues - tro ce -

25

Mue - ro por vuestros,

Por ser vues - tro ce -

Se - ño - ra, mi - rad que mue - ro,

Ya que - ro ven - der ce - da - ços,

30

D.C. %

To - mad es - te de - lan - te - ro,

pe - da - ços; To - mad es - te de - lan - te - ro,

da - ce - ro.

pe - da - ços; To - mad es - te de - lan - te - ro,

da - ce - ro.

To - mad es - te de - lan - te - ro,

Señora, es lo que quiero  
Que no pongáis enbaraço;  
Que dais bienes por çedaço  
Y los males por harnero.  
Tráyo este coladero,  
Que con solo su rroçio  
Tal que no quede vasio,  
Siempre estaremos en pas.

598 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), pp. 131-32.



Figura 48 - *El día que vy a Pascuala*, Escobar, f. 254v, Escobar: L B B L (B L L B L)<sup>599</sup>.

**383. El día que vy a Pascuala** *Escobar*

f. 254<sup>V</sup>

*(sic)*

Tenor

Contra

El dí - a que vy a Pas - cua - la, Sos - pi - ran - do  
Y co - mo la vy a - ca - ba - da, Aun - que el cuerpo

El día que vi  
Y como

El día que  
Y como

di - xe así: ¡Al - ma mí - a, ay de mí!  
des - pe - di De - xe el co - ra - cón a llí.

[Vi - la] blan - ca y co - lo - ra - da Sin pos - tu - ra nim rre - vol;  
[Vi - la] rru - via co - mo el sol, Vi - la o - nes - ta y me - su - rada,

Blanca i colorada  
Rruvia como

10 15 *Fin* 20 *D.C.*

599 H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (Cancionero Musical de Palacio, vol. 2), (v. n. 40), p. 140.



## Anexo 8 – Correspondências melódicas fracas

Exemplo 42 - Estrofe da CSM 383 - Refrão do vilancete MP4c-281 *Gritos davan en aquela serra*, f. 10.

CSM 383 - MP4c-281 *Gritos davan en aquela serra*, f. 10

A

Vilancete  
refrão

CSM 383  
estrofe  
1ª e 2ª frase  
(incipit)

B

Vilancete  
refrão  
(incipit)

CSM 383  
estrofe  
1ª e 2ª frase  
(incipit)

Esquema poético-musical da cantiga:

Texto

Estrofe: 15' 15' 15' 15'

Refrão: 15' 15'

Rima: AA|bbba

Música

Forma: AB|CC AB

Esquema poético-musical vilancete:

Texto

Estrofe: 8' 8' 8' 8'

Refrão: 9' 8'

Rima (estrofe | refrão): aA|bbbA

Música

Forma: AB|BB AB

Romeu Figueras afirma que o refrão do vilancete é uma canção paralelística e que a sua popularidade se comprova pela sua presença no *Tesoro* de Covarrubias, com a indicação de ser um cantar antigo. Mateus Flexa o velho também trata este refrão na ensalada *La caça*. No entanto para Figueras a melhor prova da popularidade deste refrão está na recolha de Leite de Vasconcellos de um cantar paralelístico, sendo que este cantar é de carácter devocional mariano<sup>600</sup>.

Análise: Na CSM o motivo inicial das frases é muito semelhante (terceira ré-fá no refrão; tetracorde ré-sol na estrofe), mas a proximidade melódica no início das frases surge entre a estrofe da CSM e a primeira frase do refrão do vilancete, em que o fraseado se desenvolve no mesmo tetracorde, sendo que na peça renascentista a melodia estabelece uma corda de recitação em sol finalizando com uma terceira descendente fá-ré. Relevante é o facto de a primeira metade da frase do refrão da CSM também ter um percurso semelhante à segunda frase do refrão do vilancete. A análise melódica por si só é insuficiente para indicar alguma ligação entre estas duas

600 J. ROMEU FIGUERAS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (v. n. 284), vol. 3-B, p. 253. Ver também Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *Cancioneiro da Ajuda, Edição criticada e comentada, vol. II – Investigações Bibliográficas, Biográficas e Histórico-Literárias*, s.l., Max Niemeyer, 1904, pp. 878, 936-37.

peças. Mas existem mais alguns elementos que será importante referir. Um deles é, mais uma vez, a questão formal. Temos no vilancete um esquema formal de *rondel andaluz*, o que implica que no refrão do vilancete está já exposto todo o material musical e também se repete a ligação com o espaço cultural árabo-andalusa. Assim poderemos pensar que no vilancete houve uma espécie de sobrevivência esquemática de uma estrutura melódica existente nos inícios em duas secções das três secções estruturantes da CSM (sendo que a terceira – a *vuelta* com a reexposição do refrão - repete a primeira secção). Tal poderá indicar a existência da continuidade de um esquema melódico simples das CSM (onde os modelos melódicos são mais extensos) para os vilancetes, provavelmente pela utilização do mesmo modo. Outro elemento importante é o facto de o vilancete ter como tema poético uma *serranilla*, que é um *topoi* frequente nas peças renascentistas e geralmente associados a um estilo popularizante.

Nas pesquisas efectuadas nas outras bases de dados foram encontrados alguns resultados mas nenhum relevante<sup>601</sup>.

Sinopse da cantiga: Em Siguënza, um bispado abastado, havia uma mulher dedicada a Stª Maria, que se deslocava muitas vezes à antiga igreja dedicada à Virgem naquela cidade. Tanto a mulher como a sua filha desejam fazer uma peregrinação para ver o Santo Sepulcro em Jerusalém. Para tal contrataram um guia e partiram em peregrinação. A viagem levou-as a muitos locais diferentes e a viagem no mar foi tranquila porque os ventos estavam favoráveis. Foram primeiro para Acre e depois para o Sepulcro. Depois de visitarem diversos locais onde tinha estado Cristo, regressaram a Acre. Aí deslocaram-se para o porto e embarcaram num navio. A filha subiu primeiro a escada, mas a sua mãe ao segui-la caiu à água. Ao cair, a mulher chamou pela Virgem da igreja antiga em Siguënza. Stª Maria veio socorrê-la,

---

601 Na GCDB o padrão pesquisado foi re-mi-fa-sol-fa-re. Segue uma tabela com os resultados da pesquisa do texto no *CantusIndex*. Na *Cantoriales* o resultado da pesquisa do mesmo padrão foi o cântico *Rubum quem viderat* que é uma Antífona associada à festa da Assumpção de Maria ou à Circuncisão do Senhor. Fontes: - MPCANT/44 f. 44v-45 (séc. XVII), Assumpção de Maria; - MPCANT/52 f. 69v-70 (séc. XVIII-XIX), Circuncisão do Senhor; - MPCANT/73 f. 30-31 (séc. XVI), Assumpção de Maria. No CI o mesmo texto está associado a outra tradição melódica.

trouxe-a pela água e pô-la em segurança. Todos os que testemunharam prostaram-se e agradeceram a Stª Maria. Ao regressar à sua cidade, a mulher fez novenas na igreja.

Exemplo 43 - Estrofe da CSM 367 – Refrão do vilancete MP4a-194 *A donde tienes las mientes*, ff. 206v-207.

CSM 367 - MP4a-194 *A donde tienes las mientes*, ff. 206v-207

Vilancete  
refrão

CSM 367  
estrofe  
1ª e 2ª frase

Esquema poético-musical da CSM

Texto

Estrofe: 10' 10' 10' 10'

Refrão: 10' 10'

Rima: AA|bbba

Música

Forma: AB|CC AB

Esquema poético-musical vilancete:

Texto

Estrofe: 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'

Refrão: 7' 7' 7'

Rima (estrofe | refrão): naa | bcbccaa

Música

Forma: ABC | ACAC ABC

A versão do vilancete, segundo Romeu Figueras, no MP4 é a única completa deste anónimo, de carácter bucólico e amoroso<sup>602</sup>.

Análise: Existem três versões deste vilancete, todas diferentes do ponto de vista musical, duas no MP4 e uma no PS1. No MP4 estão duas versões nos mesmos fólios mas colocadas em momentos diferentes. Dutton no seu índice coloca uma referência única apesar de serem pertencentes a camadas diferentes, MP4a-194<sup>603</sup>. A mais antiga faz parte da camada inicial do manuscrito (que é a referenciada por Dutton), mas é a versão colocada posteriormente no verso do f. 207 que tem a correspondência com a CSM aqui analisada. A terceira versão existente em PS1 também é distinta destas duas versões e apenas monódica.

Do ponto de vista formal a CSM é um *virelai* simétrico enquanto que o vilancete utiliza uma forma um pouco bizarra, que podemos relacionar com um *rondeau*, já que na *mudanza* utiliza duas das três frases do refrão mas por outro lado esta reconfiguração formal não apresenta uma distinção clara do ponto de vista formal entre a identidade das frases do refrão e a identidade melódica da *mudanza*. Podemos sugerir uma denominação como um *rondeau* irregular.

Quanto à análise melódica temos que referir primeiro que a correspondência ocorre com uma transposição de quarta entre as duas peças. As correspondências

---

602 J. ROMEU FIGUERAS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, (v. n. 284), vol. 3-B, p. 397.

603 B. DUTTON, *El Cancionero del Siglo XV c. 1360-1520*, (v. n. 1), vol. 2, pp. 537-38.

surgem na secção inicial e final da frase do refrão do vilancete, sendo que aqui excepcionalmente é a frase do vilancete que tem uma maior extensão. Devido à curta extensão das correspondências poderíamos dizer que é irrelevante este caso. Mas por outro lado devido à estrutura formal do vilancete, é exactamente este o padrão que surge repetidamente ao longo da peça renascentista. Essas duas frases são então as frases estruturantes do ponto de vista melódico no vilancete.

Outro elemento que poderá ser interessante é o facto da CSM estar, como outros exemplos anteriores, ter uma narrativa relacionada directamente com Alfonso X, ao narrar um milagre onde ele está envolvido pessoalmente ao lhe atribuir um cura milagrosa a uma doença que ele sofreu durante uma estadia em Alcanate (Puerto de Santa Maria).

Nas pesquisas realizadas nas outras bases de dados não deram resultados.

Sinopse da cantiga: Alfonso X foi ver a igreja que ele construiu na Anadaluzia, Santa Maria do Porto [Alcanate], que estava rodeada por uma muralha e torres, como era o mais indicado naquela zona fronteiriça. Essa viagem foi realizada após o rei ter sofrido uma doença grave em Sevilha, viagem difícil devido ao mau tempo. Quando o rei viajava pelo mar, as suas pernas incharam de tal forma que ele não se podia calçar. Além disso, a pele abriu-se e verteu um fluído amarelo. Apesar desta doença, o rei insistiu em confiar em Stª Maria e não iria adiar a viagem. Ele chegou à igreja numa sexta à noite e fez vigília no altar de Stª Maria. Quando os clérigos cantaram as matinas, o inchaço das pernas desapareceu e recuperou da doença. O rei e a sua comitiva louvaram à Virgem.

Exemplo 44 - Refrão da CSM 281 – Refrão do vilancete *Mi esperança, vos sois digna*, ff. 263v-264.

CSM 281 - *Mi esperança, vos sois digna*, ff. 263v-264

Vilancete  
refrão

CSM 281  
refrão  
1ª e 2ª frase  
(incipit)

Esquema poético-musical da CSM

Texto

Estrofe: 15 15 15 15

Refrão: 15 15

Rima: AA|bbba

Música

Forma: AA|BB CA (ABAB|CDCD EFAB)

Esquema poético-musical do vilancete:

Texto

Estrofe: 7' 7' 7' 7'

Refrão: 3' 7'

Rima (estrofe|refrão): aa|bbba

Música

Forma: AB|CCDB

Análise: Neste exemplo iremos comparar duas melodias pertencentes a um refrão de um vilancete e com os *incipits* das duas frases do refrão da CSM. Quanto à forma musical, tanto a CSM como o vilancete são dois *virelais* assimétricos, ou seja, a repetição do material do refrão na secção final da estrofe não é integral, mas é acrescentado material melódico novo na *vuelta* juntamente com material do refrão. Novamente as frases do vilancete são bastante mais curtas do que na CSM, sendo que o início do padrão a proximidade é bastante forte mas afastando-se ligeiramente no seguimento melódico. Por outro lado o facto de a melodia ser por grau conjunto pode indicar a presença de uma simples coincidência.

As pesquisas nas outras bases de dados não deram resultados.

Sinopse da cantiga: Um cavaleiro francês da alta nobreza devido ao seu azar perdeu a sua fortuna, apesar de ele não ser nenhum imbecil, mas tudo o que fazia tinha sempre mau resultado. Enquanto ele pensava na sua situação miserável, o demónio disfarçado de homem abordou-o. Disse ao cavaleiro que lhe iria devolver a sua riqueza, se aceitasse ser seu vassalo. O cavaleiro concordou e beijou a mão do demónio. De seguida o demónio ordenou ao cavaleiro que renegasse Deus e os santos. O cavaleiro o fez com relutância, mas recusou-se a renegar a SM, mas prometeu nunca mais entrar numa igreja. Após isso, o demónio restaurou a riqueza do cavaleiro, que ficou ao seu serviço durante muito tempo. Um dia o cavaleiro deslocou-se com o rei de França para ouvir um sermão. O rei entrou na igreja, mas o cavaleiro recuou. Ao olhar para dentro da igreja, o cavaleiro reparou numa estátua de SM que o convidava a entrar, o que maravilhou a população.

O rei, pensando que estaria um santo fora da igreja, ordenou à população que observasse quem estava lá fora. Repararam que se encontrava apenas o cavaleiro, sozinho. O rei disse-lhe que Stª Maria deve estar contente com ele, pois a sua estátua o convidava a entrar. Mas o cavaleiro, pensando que Stª Maria estava zangada com ele, explicou ao rei que se tinha tornado vassalo do demónio de forma a recuperar a sua riqueza. O cavaleiro arrependeu-se, renegou ao demónio e disse ao



rei que se tinha recusado a renegar a St<sup>a</sup> Maria. O rei sentiu-se culpado por ter deixado um dos seus súbditos ter chegado a tal ponto de pobreza, tendo recompensado o cavaleiro com uma riqueza maior do que os antepassados do cavaleiro alguma vez tiveram.

Exemplo 45 - Estrofe da CSM 243 – Estrofe do vilancete MP4a-189 *Daca bailemos*, *Carillo*, ff. 201v-202.

CSM 243 - MP4a-189 *Daca bailemos*, *Carillo*, ff. 201v-202

Vilancete  
estrofe  
(*mudanza*)

CSM  
Estrofe  
1ª e 2ª frase  
(*incipit*)

#### Esquema poético-musical da CSM

##### Texto

Estrofe: 15' 15' 15' 15'

Refrão: 7' 7' 7' 7'

Rima: ABBA|ccca

##### Música

Forma: AB|CC AB (ABCB'|DEDE ABCB')

Esquema poético-musical do vilancete:

Texto

Estrofe: 7' 7' 7' 7' 7' 7'

Refrão: 7' 7'

Rima (estrofe | refrão): aa | bccbba

Música

Forma: AB | CDCD AB

Análise: Neste caso temos a confrontação da estrofe de um vilancete com o início das duas frases da estrofe da CSM. Ambas as peças são *virelais* simétricos no que diz respeito à forma. Mais uma vez temos uma versão esquemática do padrão no vilancete e uma versão mais extensa e elaborada na CSM, partindo da hipótese de que existe uma ligação entre os repertórios. De facto o percurso melódico não permite traçar grandes conclusões, pois o âmbito é muito reduzido e o contorno por grau conjunto não permite identificar características particulares que possam distinguir estes dois padrões melódicos. No entanto o tema do milagre da CSM está directamente relacionado com Alfonso X e com o santuário mariano de Villasirga e o vilancete analisado já foi referenciado anteriormente com uma relação muito próxima com uma CSM.

Nas pesquisas com as outras bases de dados apareceram alguns resultados, mas nenhum relevante<sup>604</sup>.

---

604 A pesquisa do padrão fa-sol-la-sol-la-sol-fa-mi na GCDB deu como resultado a antífona para a festa de S. Cecília, *Domine Jesu Christe seminator* com uma melodia idêntica, mas diferente a corda de recitação, que é em sol. A pesquisa do padrão fa-sol-la-sol-la-fa-sol-la-sol na GCDB deu como resultado alguns aleluias, ligados ao domingo de Páscoa, sendo que a melodia teve bastantes resultados mas nenhum relevante. Na *Cantoriales* a pesquisa do padrão fa-sol-la-sol-la-fa-sol-la-sol deu como resultado uma melodia ligada ao Ofertório do Advento. Fontes: - MPCANT/40 (final séc. XVI); f. 43v-44v; - MPCANT/44 (séc. XVII); f. 81v-82v.

Sinopse da cantiga: Dois falcoeiros de Afonso X caçavam com as suas aves perto de Villalcázar de Sirga, lançando os falcões perto de uma margem de um rio. Os falcões atacaram alguns patos, que caíram dentro do rio, apesar de ele estar parcialmente congelado. Quando os falcoeiros se aperceberam disso, eles tentaram recuperar os patos do gelo, o que levou ao gelo partir-se e os falcoeiros ficaram presos debaixo do gelo durante algum tempo, rezando à virgem de Sirga. De seguida o gelo derreteu e eles conseguiram se salvar. Depois disso, foram directamente para Sirga onde louvaram a Stª Maria.

Exemplo 46 - Refrão e estrofe da CSM 61 – Refrão e estrofe do vilancete MP4b-275  
*Otro tal mira*, f. 253.

CSM 61 - MP4b-275 *Otro tal mira*, f. 253

Vilancete  
1ª frase refrão  
1ª frase da estrofe

CSM 61  
1ª frase refrão

Vilancete  
1ª frase refrão  
1ª frase da estrofe

CSM 61  
1ª, 2ª e 3ª frases estrofe

Esquema poético-musical da CSM

Texto

Estrofe: 11' 11' 11' 11'

Refrão: 11' 11'

Rima: AA|bbba

Música

Forma: AB|AA AB

Esquema poético-musical do vilancete:

Estrofe: 7' 7' 7' 7'

Refrão: 7' 7'

Rima (estrofe|refrão): aa|bbba

Música

Forma: AB|CC AB

Análise: Neste último exemplo em que iremos analisar as correspondências melódicas, temos um *rondeau* na CSM e um *virelai* simétrico no vilancete. Aqui comparamos o que é basicamente o motivo melódico principal da CSM, que corresponde à primeira frase do refrão e às duas frases da estrofe (e também a primeira frase da *vuelta*), com uma ligeira diferença (ao acrescentar um mi final nas duas frases da estrofe). É preciso referir que o padrão melódico apresentado no vilancete é composto pela primeira frase do refrão e a frase da *mudanza*, colocando a possibilidade de que na estrutura melódica que, hipoteticamente esteve na origem do vilancete, a secção intermédia (a segunda frase do refrão) ter sido acrescentada. Por outro lado, essa mesma frase define o final do vilancete, o que também poderá indicar que se trata apenas de uma coincidência.

As pesquisas nas outras bases de dados não deram resultados.

Sinopse da cantiga: Um convento em Soissons possuía um sapato que tinha pertencido a Stª Maria. A autenticidade da relíquia foi questionada por um homem, que por isso foi castigado com uma deformação da boca agonizante. Por isso ele fez uma peregrinação para ver a relíquia e arrependeu-se da sua blasfêmia. A abadessa curou-o esfregando o sapato na face do homem. Após o milagre, ele abandonou o serviço do seu senhor e foi trabalhar para o convento.

## Anexo 9 - Lista de Tabelas

|   |     |
|---|-----|
| Tabela 1.1 - Acentuação secundária num monossílabo.....   | 81  |
| Tabela 1.2 - Indicação de acentuação secundária num polissílabo.....                                  | 81  |
| Tabela 2 - Análise acentual do PN1 18.....  | 83  |
| Tabela 3 - Análise acentual do PN1 27.....  | 84  |
| Tabela 4 - Análise acentual do PN1 313.....   | 85  |
| Tabela 5 - Análise acentual do PN1 561.....   | 87  |
| Tabela 6 - Análise acentual do PN1 29.....  | 88  |
| Tabela 7 - Análise acentual do SA7 264.....   | 89  |
| Tabela 8 - Análise acentual do LBA, unidades poéticas 33-39.....                                      | 91  |
| Tabela 9 - Análise acentual do LBA, unidades poéticas 1668-1672.....                                  | 92  |
| Tabela 10 - Análise acentual do LBA, unidades poéticas 1673-1678.....                                 | 94  |
| Tabela 11 - Análise acentual do vilancete MP4 - 285 <i>Minno amor, dexiste ay</i> , f. 44...          | 96  |
| Tabela 12 - Análise acentual do vilancete MP4 - 542k <i>Meu naranjedo non ten fruta</i> , f. 217..... | 100 |

|  |     |
|--|-----|
| Tabela 13 - Análise acentual do vilancete MP4 - 259b <i>Al alva venid</i> , f. 5.....  | 105 |
| Tabela 14 - Correspondência entre as formas musicais das CSM e dos vilancetes e cantigas seleccionados do MP4 (no total de 181)..... | 155 |
| Tabela 15 - CSM com incidências nos padrões rítmicos 3+3+2.....  | 198 |
| Anexo 1 - Lista repertório de <i>trouvères</i> .....   | 255 |
| Anexo 2 - Análise acentuação lírica Galego-Castelhana 1350-1450.....   | 260 |
| Anexo 3 - Análise acentuação LBA.....  | 290 |
| Anexo 4 - Lista dos vilancetes utilizados nas pesquisas na <i>LCSMDB</i> .....   | 325 |

## Anexo 10 - Lista de Exemplos Musicais

|  |    |
|--|----|
| Exemplo 1 – J. Ribera, <i>La musica de las Cantigas</i> , p. 160, H. Anglés, <i>La música de las Cantigas</i> , vol. II – <i>Transcripción</i> , p. 76. Refrão da CSM 68.....  | 28 |
| Exemplo 2 – J. Ribera, <i>La musica de las Cantigas</i> , p. 160 (estrofe da CSM 68), Pauta inferior: Edição diplomática das CSM, CSM 68 (códice To).....  | 29 |
| Exemplo 3 - J. Ribera, <i>La musica de las Cantigas</i> , pp. 127-8. Refrão da CSM 10. Pauta inferior: Edição diplomática das CSM, CSM 10 (códice To). Refrão da CSM 10.....   | 29 |
| Exemplo 4 - J. Ribera, <i>La musica de las Cantigas</i> , pp. 158-9, H. Anglés, <i>La música de las Cantigas</i> , vol. II – <i>Transcripción</i> , p. 75. Refrão da CSM 67.....   | 30 |
| Exemplo 5 - Primeiras duas frases da canção <i>A la douçor d'esté</i> (RS 1754).....   | 55 |
| Exemplo 6.1 – 1ª frase RS 671 e 1ª frase do refrão da CSM 15 (To 33).....  | 58 |
| Exemplo 6.2 – 2ª frase RS 671 e 2ª frase do refrão da CSM 15 (To 33).....  | 58 |
| Exemplo 6.3 – Final da frase B e início da frase C da canção de <i>trouvère</i> e 1ª frase da estrofe da CSM.....  | 59 |
| Exemplo 6.4 – Quadro sinóptico com a 1ª frase da canção francesa <i>Merci calmant</i> (RS 671, fonte R), 1ª frase do refrão da CSM 15 (versão de To 33) e o <i>incipit</i> da antífona <i>O quanta plenus gratia</i> ..... | 62 |
| Exemplo 7.1 – 1ª frase da RS 1655 e 1ª frase refrão CSM 196.....   | 63 |



|  |     |
|--|-----|
| Exemplo 7.2 – 2ª frase da RS 1655 e 2ª frase refrão CSM 196.....   | 64  |
| Exemplo 7.3 – Comparação entre as três versões da CSM 15 nos três códices.....   | 65  |
| Exemplo 7.4 - 4ª frase da RS 1655 (fonte R) e 2ª frase da estrofe da CSM 196.....  | 66  |
| Exemplo 7.5 – Quadro sinóptico com a 1ª frase da canção francesa <i>Qui bien veut Amours</i> , (RS 1655, Fonte R), 1ª frase do refrão da CSM 196 (E) e o <i>incipit</i> da antífona <i>Cum rex glorie Christus</i> .....                             | 67  |
| Exemplo 8.1 – 1ª frase da RS 1664 e 1ª frase do refrão da CSM 424.....   | 68  |
| Exemplo 8.2 – 2ª frase da RS 1664 e a 2ª frase do refrão da CSM 424.....   | 69  |
| Exemplo 8.3 – Quadro sinóptico com a 1ª frase da canção occitana <i>Tant ai sufert longuamens greu afan</i> (Fonte: Trobador R), 1ª frase da canção francesa <i>D'amours qui ma tolu</i> , (RS 1664, Fonte L) e a 1ª frase do refrão da CSM 424..... | 71  |
| Exemplo 9.1 – 1ª frase da RS 407 e 1ª frase do refrão da CSM 86.....   | 72  |
| Exemplo 9.2 – 2ª frase da RS 407 e 2ª frase do refrão da CSM 86.....   | 72  |
| Exemplo 9.3 – Quadro sinóptico com a 1ª frase da canção occitana <i>Neus ni glatz ni plueyas ni fanh</i> (Fonte: Trobador R), 1ª frase da canção francesa <i>De fine amour</i> (RS 407, Fonte M) e a 1ª frase do refrão da CSM 86.....               | 74  |
| Exemplo 10 – Nossa edição do vilancete MP4k-542 <i>Meu naranjedo non ten fruta</i> , f. 217.....   | 103 |

|  |     |
|--|-----|
| Exemplo 11 - Quadro sinóptico sequência <i>Novis cedunt vetera</i> – CSM 413.....  | 113 |
| Exemplo 12.1 – Estrutura da CSM 413.....   | 116 |
| Exemplo 12.2 - Estrutura CSM 304.....  | 117 |
| Exemplo 14 - Quadro sinóptico: Sequência <i>Novis cedunt vetera</i> , CSM 413, CSM 304 e a canso <i>A penas say</i> .(a 3ª e 4ª frase são praticamente idênticas à 1ª e 2ª), fonte da canso: Trobador R - BnF f. fr. 22543, f. 87.....   | 123 |
| Exemplo 15 - Quadro sinóptico: Sequência <i>Novis cedunt vetera</i> , CSM 413, CSM 304 e o hino <i>Iste confessor domini sacratus</i> (Cantus ID: 008323). Fonte: F-Pn Sainte-Geneviève 113, f. 175.....   | 126 |
| Exemplo 16 – Quadro sinóptico do <i>Cantus</i> do refrão vilancete MP4a-203 <i>Ya soy desposado</i> , f. 215v e da quinta voz do vilancete MP4h-517 <i>Por las sierras de Madrid</i> , f. 217v.....  | 128 |
| Exemplo 17 - MP4b-263 <i>Tres morillas m' enamoran</i> , f. 16. Nossa edição musical.....  | 141 |
| Exemplo 18 – Comparação da análise formal da voz superior do refrão do vilancete MP4b-263 <i>Tres morillas me enamoran</i> , f. 16 (a de Romeu Figueras em cima e a nossa em baixo, edição musical: H. Anglés, <i>La Música em la Corte de los Reyes Católicos</i> , vol. I, pp. 29-30)..... | 154 |
| Exemplo 19 - Refrão do vilancete MP4b-262 <i>So ell enzina, enzina</i> , f. 13 e 1ª e 2ª frase da estrofe da CSM 366.....  | 157 |

|  |  |
|--|--|
| Exemplo 20 - Refrão do vilancete MP4b-262 <i>So ell enzina, enzina</i> , f. 13/1ª e 2ª frase da estrofe da CSM 366/1ª e 4ª frase da <i>canço Tant vei qu'es ab joi pretz mermat..</i> .160                         |  |
| Exemplo 21 - Refrão do vilancete MP4a-143 <i>Pues que ya nunca vos veis</i> , Encina, f. 195v e início da 1ª e 2ª frase da CSM 137.....161   |  |
| Exemplo 22 - Refrão do vilancete MP4k-548 <i>Viejo malo en la mi cama</i> , Sedano, f. 301 e a 2ª frase do refrão e estrofe da CSM 91.....164  |  |
| Exemplo 23 - Refrão do vilancete MP4a-189 <i>Daca bailemos, Carillo</i> , Encina, ff. 201v-202 e o refrão da CSM 208.....167   |  |
| Exemplo 24 - Quadro sinóptico com a edição melódica e rítmica do refrão do vilancete MP4a-189 <i>Daca bailemos, Carillo</i> , Encina, ff. 201v-202 e a 2ª frase do refrão e 3ª frase da estrofe da CSM 208.....171 |  |
| Exemplo 25 - Refrão do vilancete MP4a-143 <i>Pues que ya nunca vos veis</i> , Encina, f. 155v e a 1ª e 2ª frase da estrofe da CSM 244.....172  |  |
| Exemplo 26 - Refrão do vilancete MP4b-275 <i>Otro tal misacantano</i> , f. 253 e a 1ª e 2ª frase da estrofe da CSM 379.....174   |  |
| Exemplo 27 - Refrão do vilancete MP4c-282 <i>Tristeza quien a mi vos dio</i> , f. 12 e o refrão e 1ª e 2ª frase da estrofe CSM 296.....178   |  |
| Exemplo 28 - Refrão do vilancete MP4a-95 <i>Vuestros amores e señora</i> , ff. 109v-110 e a 1ª e 2ª frase da estrofe da CSM 346.....181  |  |

|  |     |
|--|-----|
| Exemplo 29 - Refrão do vilancete MP4a-196 <i>Y has jura Menga</i> , ff. 208v-209 e a 1ª e 2ª frase da estrofe da CSM 203.....  | 184 |
| Exemplo 30 - Refrão do vilancete MP4k-548 <i>Viejo malo en la mi cama</i> , Sedano, f. 301 e o refrão e as primeiras três frases da estrofe da CSM 208.....  | 186 |
| Exemplo 31 - Refrão do vilancete MP4f-376 <i>Ved comadres que dolencia</i> , Millán, f. 73 e o refrão da CSM 300.....  | 189 |
| Exemplo 32 - Refrão do vilancete MP4f-376 <i>Ved comadres que dolencia</i> , Millán, f. 73/ Refrão da CSM 300/1ª e 2ª frase da <i>canço</i> de Peire Vidal, <i>Nuls hom no pot d'amor gandar</i> ..... | 192 |
| Exemplo 33 - Comparação rítmica entre CSM 100 (em cima)/2ª frase refrão da voz superior do vilancete MP4a-47 <i>Mi libertad en sosiego</i> (em baixo), nossa edição musical.....                       | 195 |
| Exemplo 34 - CSM 249, destacado a vermelho a incidência do padrão 3+3+2.....   | 199 |
| Exemplo 35 - CSM 361, destacado a vermelho a incidência do padrão 3+3+2.....   | 200 |
| Exemplo 33 - O padrão quinário na CSM 17 em To. Destacado a vermelho o padrão pesquisado.....  | 207 |
| Exemplo 34 - O padrão quinário na CSM 17 em E.....   | 208 |
| Exemplo 35 - O padrão quinário na CSM 17 em T.....   | 209 |

|  |     |
|--|-----|
| Exemplo 36 - CSM 397 (=192). Destacado a vermelho a secção onde se encontra o padrão pesquisado.....                 | 210 |
| Exemplo 37 - CSM 9 (T).....  | 331 |
| Exemplo 38 - CSM 213.....  | 332 |
| Exemplo 39 - CSM 221.....  | 333 |
| Exemplo 40 - CSM 57 (E).....   | 334 |
| Exemplo 41 - CSM 238.....  | 335 |
| Exemplo 42 - Estrofe da CSM 383 - Refrão do vilancete MP4c-281 <i>Gritos davan en aquela serra</i> , f. 10.....      | 360 |
| Exemplo 43 - Estrofe da CSM 367 – Refrão do vilancete MP4a-194 <i>A donde tienes las mientes</i> , ff. 206v-207..... | 363 |
| Exemplo 44 - Refrão da CSM 281 – Refrão do vilancete <i>Mi esperança, vos sois digna</i> , ff. 263v-264.....         | 366 |
| Exemplo 45 - Estrofe da CSM 243 – Estrofe do vilancete MP4a-189 <i>Daca bailemos, Carillo</i> , ff. 201v-202.....    | 368 |
| Exemplo 46 - Refrão e estrofe da CSM 61 – Refrão e estrofe do vilancete MP4b-275 <i>Otro tal mira</i> , f. 253.....  | 370 |

## Anexo 11 - Lista de Figuras

|   |     |
|---|-----|
| Figura 1 - D-Mbs Clm 4305, f. 50, antífona <i>O quanta plenus gratia</i> , Cantus ID: 203559<br>.....                                   | 61  |
| Figura 2 - E-Sau Ms 2637, detalhe do f. 103, antífona <i>Cum rex glorie Christus</i> , Cantus ID: 201042.....                           | 67  |
| Figura 3 - BnF f. fr. 22543, detalhe do f. 46, canção de <i>trobador Tant ai sufert longuamens greu afan</i> , (Fonte: Trobador R)..... | 70  |
| Figura 4 - Detalhe das primeiras duas frases da <i>chanson</i> RS 1431, versão de V, f. 148.<br>.....                                   | 73  |
| Figura 5 - BnF f. fr. 22543, detalhe do f. 64v, <i>Neus ni glatz ni plueyas ni fanh</i> (Fonte: Trobador R).....                        | 74  |
| Figura 6 - Detalhe do vilancete MP4 - 285c <i>Minno amor, dexiste ay</i> , f. 44.....   | 97  |
| Figura 7 - Edição musical de Anglés do vilancete MP4 - 285c <i>Minno amor, dexiste ay</i> , f. 44.....                                  | 98  |
| Figura 8 - Detalhe do vilancete MP4k-542 <i>Meu naranjedo non ten fruta</i> , f. 217.....   | 101 |
| Figura 9 - Detalhe da edição de Anglés do vilancete MP4k-542 <i>Meu naranjedo no ten fruta</i> .....                                    | 102 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 10 - Detalhe do vilancete MP4 - 259b <i>Al alva venid</i> , f. 5.....   | 106 |
| Figura 11 - Detalhe da edição de Anglés do vilancete MP4 - 259b <i>Al alva venid</i> .....   | 107 |
| Figura 12 - Sequência <i>Novis cedunt vetera</i> , Hu-56, ff. 40-40v (detalhe das primeiras 2 frases melódicas).....   | 112 |
| Figura 13 – <i>Canso A penas say do(n) maprenh</i> , Fonte: Trobador R - BnF f. fr. 22543, f. 87 (detalhe). Destacado a vermelho as secções melódicas onde estão as correspondências.....        | 122 |
| Figura 14 – Hino <i>Iste confessor domini sacratus</i> (Cantus ID: 008323). Fonte: F-Pn Sainte-Geneviève 113, f. 175 (detalhe e destacado a vermelho).....                                       | 125 |
| Figura 15 - Detalhe do vilancete MP4a-203 <i>Ya soy desposado</i> , f. 215v.....   | 128 |
| Figura 16 - Detalhe do <i>quodlibet</i> MP4h-517 <i>Por las sierras de Madrid</i> , f. 217v.....   | 129 |
| Figura 17 - MP4b-263 <i>Tres morillas m' enamoran</i> , f. 16.....   | 144 |
| Figura 18 - <i>Tres moricas m' enamoran</i> , A. Fernandes, f. 16.....   | 145 |
| Figura 19 - Luys de Narváez, <i>Los seys libros del Delphín de musica de cifras para tañer vihuela</i> , 1538 [início da <i>diferencia Y la mi cinta dorada</i> ]. Voz principal a vermelho. 147 |     |
| Figura 20 - Vilancete BC1b-121 <i>Y la mi cinta dorada</i> , f. 190. Destacamos a vermelho na imagem a voz principal que corresponde à voz a vermelho na diferencia.....                         | 148 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 21 - MP4a-203 <i>Ya soi desposado</i> , Encina, f. 215v-217, destacado a vermelho o padrão pesquisado..... | 203 |
| Figura 22 - MP4f-471 <i>Mi vida nunca reposa</i> , f. 214.....  | 204 |
| Figura 23 – MP4f-347 <i>Non quiero ser monja</i> , no, f. 6: L B B L (L B L B).....                               | 212 |
| Figura 24 - MP4a-120 <i>La vida i la gloria</i> , f. 133v: L B B L (L B L B).....                                 | 213 |
| Figura 25 - MP4b-262 <i>So ell enzina</i> , enzina, f. 13.....  | 336 |
| Figura 26 - <i>Aquí viene la flor, señoras</i> , f. 52.....   | 337 |
| Figura 27 – MP4f-360 <i>Ha Pelayo que desmayo</i> , Aldomar, f. 58.....   | 338 |
| Figura 28 - MP4a-89 <i>Contarte quiero mais males</i> , ff. 103v-104.....   | 339 |
| Figura 29 - MP4a-95 <i>Vuestros amores é, señora</i> , Encina, f. 109v-110.....                                   | 340 |
| Figura 30 - MP4c-292 <i>Nuestr'ama, Minguillo</i> , Escobar, f. 134.....  | 341 |
| Figura 31 - MP4c-294 <i>Amigo Mingo Domingues</i> , f. 140.....   | 342 |
| Figura 32 - MP4a-188E <i>Nuevas te trago, carillo</i> , Encina, f. 200v-201.....                                  | 343 |
| Figura 33 - MP4a-191 <i>Un'amiga tengo, hermano</i> , Encina, f. 203v-204v.....                                   | 344 |
| Figura 34 – MP4a-194 <i>Adonde tienes las mientes</i> , ff. 206v-207.....   | 345 |



|  |     |
|--|-----|
| Figura 35 - MP4a-205 <i>Hermitano quiero ser</i> , Encina, f. 218v-219.....                            | 346 |
| Figura 36 - MP4c-300 <i>Pásame por Dios, varquero</i> , Escobar, f. 232.....                           | 347 |
| Figura 37 - MP4f-488 <i>Por vos, mal me viene</i> , niña, f. 251.....                                  | 348 |
| Figura 38 - <i>Pues amas, triste amador</i> , [Encina], f. 252v.....                                   | 349 |
| Figura 39 - MP4k-545 <i>Alla se me ponga el sol</i> , Ponce, f. 282.....                               | 350 |
| Figura 40 - MP4c-292 <i>Nuestrama mingullo</i> , f 134: L B B L (L B L).....                           | 351 |
| Figura 41 - MP4c 293, <i>Ollademe gentil dona</i> , f 139: L B B L (B L L).....                        | 352 |
| Figura 42 - MP4a-133 <i>Perdi la mi rrueca</i> , f. 146v-147: L B B L (L B/L).....                     | 353 |
| Figura 43 - MP4a-199 <i>Ya no quiero ser vaquero</i> , Encina, ff. 211v-212: L B B L (L B L).<br>..... | 354 |
| Figura 44 - MP4a-203 <i>Ya soi desposado</i> , ff. 215v-217: L B B L (L B L B B L).....                | 355 |
| Figura 45 - MP4a-205 <i>Hermitaño quiero ser</i> , Encina, f. 218v-219: (L B) L B B L B B...356        |     |
| Figura 46 - MP4f-480 <i>Domingo que nuevas ay</i> , Gabriel, f. 237: L B B L (L B L).....              | 357 |
| Figura 47 - MP4b-272 <i>Al çedaz çedaz</i> , A. de Toro, f. 249v: B B L (L B L).....                   | 358 |
| Figura 48 - <i>El día que vy a Pascuala</i> , Escobar, f. 254v: L B B L (B L L B L).....               | 359 |